

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ŒIL D'HORUS ET CALAME DE THOT
MESURE ET REPRÉSENTATION DE L'ÉGYPTE PHARAONIQUE DANS LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

FRANÇOIS FOLEY

FÉVRIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À mes parents

REMERCIEMENTS

Un tel projet n'aurait sans doute jamais été mené à terme sans l'apport de ma directrice de thèse, Rachel Bouvet. Son dévouement sans bornes, ses précieux conseils, ses exigences et, surtout, sa grande patience, ont été indispensables à la réussite de cette thèse. J'aimerais dire que, en plus de constituer la parfaite directrice pour un projet qui avait pour cadre l'Égypte ancienne, elle qui partage également cette passion pour le pays des pharaons, elle a mis à ma disposition une oreille amicale. Grâce à elle, j'ai pu naviguer dans plusieurs champs, tel l'orientalisme, avec plus de sûreté. Nos discussions ont sans aucun doute enrichi non seulement la thèse, mais mes connaissances générales. Merci Rachel, du fond du cœur...

Je voudrais également remercier tous les étudiants et professeurs qui ont alimenté les discussions dans les divers séminaires et groupes de recherche auxquels j'ai participé dans les premières années de ce doctorat : l'orientation de ma thèse en a tiré un enrichissement certain. Un remerciement particulier ira aux professeurs Bertrand Gervais et Michèle Nevert, dont les séminaires ont aidé à faire progresser ma problématique de manière significative.

Une recherche de cette envergure n'est pas possible sans une aide financière. J'aimerais donc remercier le Fonds québécois de la recherche en société et culture (FQRSC), le Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, de même que le Département d'études littéraires de l'UQAM pour leur aide financière. Un remerciement particulier ira à Rachel Bouvet et à Jacinthe Martel, pour m'avoir permis de travailler dans leur groupe de recherche respectif.

J'aimerais remercier, enfin, ma famille et mes amis, dont le soutien indéfectible a été aussi essentiel à la réalisation de cette thèse que l'appui émanant du monde universitaire. En premier lieu, mes parents, Laurent et Denise, pour leur amour et leur dévouement, peu importe les circonstances, eux qui partagent avec une commune mesure mes joies et mes peines; puis mes grands-parents, John Andrew et Fernande, qui ont malheureusement dû quitter ce monde avant d'avoir pu savourer l'accomplissement d'une aventure qu'ils avaient encouragée avec enthousiasme. En second lieu, mes beaux-parents, Ken et Carol, pour avoir créé un bel environnement de rédaction. Enfin, je veux remercier avec tout l'amour possible celle qui a partagé les angoisses et indécisions de la rédaction ainsi que ses beaux moments : Meredith.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures.....	vii
Liste des abréviations	ix
Résumé	x
Introduction.....	1
PREMIÈRE PARTIE. LA MESURE DE L'ÉGYPTE PHARAONIQUE	11
Chapitre 1. L'Égypte dans les arts et sciences : égyptomanie et égyptologie.....	12
1.1 Égyptomanie et littérature : autopsie d'une absence	13
1.2 Égyptologie et littérature : ferments d'une érudition.....	23
1.3 Conclusion.....	39
Chapitre 2. La mesure de l'Orient : orientalisme et récit de voyage	41
2.1 L'orientalisme : entre savoir et pouvoir	42
2.2 Orientalisme et littérature : une représentation de l'ailleurs.....	56
2.3 Le pacte viatique : un effet de réel	72
2.4 Le récit de voyage : entre bibliothèque et musée	79
2.5 Conclusion.....	92
Chapitre 3. L'inscription de l'image dans le texte : pour un imaginaire visuel	94
3.1 L'image extratextuelle de l'Égypte pharaonique	95
3.2 L'image dans le texte : de l'imaginaire à l'image littéraire.....	99
3.3 Le mariage de l'image et l'écrit en littérature : <i>ekphrasis</i> et iconotexte	112
3.4 Conclusion.....	120
DEUXIÈME PARTIE. LA REPRÉSENTATION DE L'ÉGYPTE PHARAONIQUE	122
Chapitre 4. Le <i>Livre de Thot</i> : l'imaginaire de l'Égypte, de l'Antiquité au XIX ^e siècle.....	123

4.1	De l'Antiquité au XVIII ^e siècle : le voile d'Isis	124
4.2	L'imaginaire de l'Égypte au XIX ^e siècle : un nouvel avatar?	152
4.3	Conclusion.....	168
Chapitre 5. L'Égypte de l'écrivain-voyageur. Étude de trois cas : Vivant Denon, Maxime Du Camp et Pierre Loti		170
5.1	L'expérience naïve de Vivant Denon : entre journal et dessin.....	171
5.2	<i>Le Nil</i> de Maxime Du Camp : pour un <i>scripting</i> de l'Égypte.....	191
5.3	Pierre Loti et les fantasmagories de l'Égypte.....	210
5.4	Conclusion : de Denon à Loti ou la construction de l'objet Égypte.....	221
Chapitre 6. L'Égypte du romancier : la « Bibliothèque fantastique » de Théophile Gautier		225
6.1	L'œuvre romanesque de Théophile Gautier : une poétique du regard	226
6.2	D'«Une nuit de Cléopâtre » au « Pied de momie » : l'Égypte en fragments	232
6.3	La momie au XIX ^e siècle : un objet du regard	245
6.4	De l'histoire au roman : la construction d'une ville de papier	258
6.5	La Thèbes de Gautier : pour une Égypte ressuscitée.....	268
6.6	Conclusion.....	295
Chapitre 7. Jeu iconotextuel ou le texte en jeu : analyse d'un cas particulier d'iconotexte à partir du <i>Roman de la momie</i> de Théophile Gautier		297
7.1	Prolégomènes : l'exemple de Denys d'Alexandrie	298
7.2	L'édition du Livre de Poche du <i>Roman de la momie</i>	301
7.3	Le jeu iconotextuel	304
7.4	Conclusion.....	315
Conclusion. La sortie du tombeau ou l'objet révélé		316

Bibliographie	327
Annexe	345

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 : Sphinx assis, porcelaine Wedgwood «Black Basalt», reproduction moderne d'après une création Wedgwood de la fin du XVIII^e siècle, 1978, Wedgwood Museum, Barlaston. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 153)
- Figure 2 : *Joseph expliquant les songes de Pharaon*, par Adrien Guignet, 1845, Musée des Beaux-Arts, Rouen. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 237)
- Figure 3 : Page frontispice de la *Description de l'Égypte* (in *Description de l'Égypte*, Taschen, 1997, p. 34-35)
- Figure 4 : Le temple égyptien de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 73)
- Figure 5 : La pyramide de Caius Cestius à Rome. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 11)
- Figure 6 : Statue d'Antinoüs trouvée dans la Villa d'Hadrien en 1738, Musée égyptien du Vatican. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 15)
- Figure 7 : La *Mensa Isiaca*, ou Tabula Bembina. (in William Bates, « The Brazen Table of Bembo & Hieroglyphics »). [En ligne].
<http://penelope.uchicago.edu/oddnotes/bembo.html> (Page consultée le 26 mars 2007)
- Figure 8 : Gravure extraite de l'ouvrage de Giovanni Battista Piranesi, *Diverse manière d'adornare i Cammini*, Rome 1769, coll. part.. (in Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 20)
- Figure 9 : La *Description de l'Égypte* : Manuscrits sur papyrus. (in *Description de l'Égypte*, Taschen, 1997, p. 242-243)
- Figure 10 : Edfou, autrefois *Apollinopolis Magna*. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. (in Terence M. Russell, *The Discovery of Egypt. Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2005, p. 154)
- Figure 11: Profil du sphinx près des pyramides. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. (in Terence M. Russell, *The Discovery of Egypt. Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2005, p. 90)

- Figure 12: L'entrée du temple de Louqsor à Karnak. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. (in Terence M. Russell, *The Discovery of Egypt. Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2005, p. 149)
- Figure 13: Portique d'Ahamapeum (tombeau d'Osymandias), Gournah. Photographie de Maxime Du Camp. (Domaine public)
- Figure 14 : Ibsamboul, colosse occidental du spéos de Phré. Photographie de Maxime Du Camp. (Domaine public)
- Figure 15 : *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*, par Antoine-Jean Gros, 1808, Paris, musée du Louvre. (Domaine public)
- Figure 16 : *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, par Alexandre Cabanel, 1887, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers. (Domaine public)
- Figure 17 : Cléopâtre sous la forme d'Isis Hathor. (Domaine public)
- Figure 18 : La Vénus de Médicis, Anonyme, Parc et jardins du château de Versailles. [En ligne]. <http://www.insecula.com/oeuvre/O0006688.html> (Page consultée le 26 mars 2007)
- Figure 19 : Entrée du tombeau de Tahoser, d'après le dessin dû à Prisse d'Avennes de l'entrée de l'hypogée de Ramsès III. (in Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858], p. 44-45)
- Figure 20 : Cartonnage d'une momie, tiré de la collection G. Trandafilo, à Thèbes. (in Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858], p. 68-69)
- Figure 21 : Les musiciennes jouant pour le pharaon. Scène de banquet de la tombe de Djéserkaréséneb, Thèbes, XVIII^e dynastie. (in Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858], p. 138-139)
- Figure 22 : Page couverture de l'édition du *Roman de la momie* dans Le Livre de Poche. (Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858])

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les abréviations suivantes ont été utilisées dans ce document :

HUFSPA Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*

LN Maxime Du Camp, *Le Nil (Égypte et Nubie)*

MDP Pierre Loti, *La Mort de Philae*

PDM Théophile Gautier, « Le Pied de momie »

RDM Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*

UNC Théophile Gautier, « Une nuit de Cléopâtre »

VBHE Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*

NB : Par souci de clarté et afin d'éviter une surenchère de l'expression *sic*, nous avons choisi de normaliser toutes les occurrences du mot *Égypte*, dans les citations que contient ce texte, en utilisant la majuscule avec accent.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier la mesure et la représentation de l'Égypte pharaonique dans la littérature française du XIX^e siècle (récit de voyage, roman et nouvelle). Il s'agit de voir comment l'Égypte pharaonique, à la fois berceau de la civilisation occidentale et fantasme exotique par excellence, a marqué la littérature française au siècle de Bonaparte et de Champollion. En effet, bien que l'Égypte soit une destination pour les voyageurs en quête d'exotisme depuis l'Antiquité, c'est surtout à la suite de l'expédition d'Égypte de Bonaparte (1798-1801) qu'elle a donné lieu à une manifestation artistique et culturelle sans précédent en France, ce qui a produit un phénomène appelé égyptomanie. Grâce à Jean-François Champollion, c'est aussi le siècle qui a vu naître l'étude scientifique de cette civilisation, appelée égyptologie. Cette thèse montre, d'une part, que la littérature représente l'imaginaire produit par l'Égypte pharaonique avec une richesse égale aux disciplines qui ont été privilégiées jusqu'à présent par les études sur l'égyptomanie; d'autre part, qu'il y a une nécessité d'ouvrir un dialogue entre la littérature et le savoir égyptologique.

La première partie de la thèse, intitulée « La mesure de l'Égypte pharaonique », met en place les instruments de mesure de cet imaginaire. Un premier parcours dans les liens qui peuvent se tisser entre littérature et égyptomanie, puis entre littérature et égyptologie, sert de cadre général à deux des principales orientations théoriques de la thèse : les rapports entre littérature et image d'une part, ceux entre littérature et savoir d'autre part. Par la suite, un parcours du champ de l'orientalisme, qui repose sur une relation entre savoir et pouvoir, révèle l'importance accordée à l'objet pharaonique, que la maîtrise du regard et celle de l'espace permettent de circonscrire. Le récit de voyage s'avère alors le genre par excellence où se jouent ces rapports, grâce aux deux métaphores essentielles de la bibliothèque et du musée, lesquelles servent de ligne directrice tout au long de la thèse. Enfin, cette portion se termine sur un état présent des études portant sur les rapports entre l'image et l'écrit en littérature, en insistant particulièrement sur le concept novateur de l'iconotexte, essentiel dans cette thèse. Cette première partie montre donc l'importance accordée à l'objet pharaonique, à la fois du point de vue esthétique, politique et scientifique, dans la littérature française du XIX^e siècle.

La seconde partie, intitulée « La représentation de l'Égypte pharaonique », insiste davantage sur l'étude d'un corpus de textes représentatifs de la problématique. Après un parcours historique, qui montre l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, c'est avec le récit de voyage que nous ouvrons la réflexion. Trois textes servent principalement d'exemple : *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Dominique Vivant Denon (1802); *Le Nil (Égypte et Nubie)* de Maxime Du Camp (1854); enfin *La Mort de Philae* de Pierre Loti (1909). Ce parcours met au jour le difficile problème de la médiation dans la représentation d'un réel étranger, *a fortiori* celui de l'Égypte : du dessin à la fantasmagorie, en passant par la photographie, la littérature du XIX^e siècle cherche à dire l'objet par le biais d'un moyen d'expression qui a partie liée au visuel. Cet aspect est encore plus probant lorsqu'on regarde l'œuvre de Théophile Gautier : ses deux nouvelles, « Une nuit de Cléopâtre » et « Le Pied de momie », de même que son *Roman de la momie*,

montrent le lien indissociable que tisse l'auteur entre l'objet et le texte littéraire, révélant du même coup la place centrale de l'iconotexte dans la formation de l'imaginaire de l'Égypte. Le jeu iconotextuel que nous présentons en forme de clausule à cette thèse constitue une démonstration de ce rapport et montre, par l'exemple d'une édition de poche, que l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, tel que représenté dans la littérature, est inséparable du rapport ténu entre l'image et l'écrit. Cette thèse montre, en somme, que l'œuvre *égyptienne* de Théophile Gautier constitue l'exemple emblématique de l'égyptomanie littéraire.

MOTS-CLÉS : LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XIX^E SIÈCLE; ÉGYPTOMANIE; ÉGYPTOLOGIE; ORIENTALISME; ICONOTEXTE; RÉCIT DE VOYAGE; THÉOPHILE GAUTIER; VIVANT DENON; MAXIME DU CAMP; PIERRE LOTI

INTRODUCTION

La fascination qu'opère l'Égypte ancienne sur l'Occident en général, et sur la France en particulier, ne va pas sans poser quelques problèmes à celui qui en étudie la représentation dans la littérature. L'Égypte paraît, à première vue, protéiforme, et consiste en un ensemble de figures liées soit au savoir, comme l'égyptologie, soit à un regard mythique. Depuis la découverte du tombeau de Toutankhamon par Howard Carter en 1922, l'image de l'égyptologue atteint d'une malédiction liée à la découverte d'un tombeau est devenue prégnante. Au XX^e siècle, en effet, les momies reviennent à la vie, les égyptologues deviennent des aventuriers et la vie du temps des pharaons est décrite dans un nombre incroyable d'ouvrages qui empruntent le plus souvent à des romans de genre, comme le policier, ou le roman historique. Cette image de l'Égypte constitue bien une caractéristique du XX^e siècle, elle s'est nourrie de quantités de choses qui ont façonné ce dernier, du cinéma aux découvertes archéologiques, en passant par les nombreuses expositions itinérantes des collections importantes. Or, c'est au XIX^e siècle, principalement en France, que se mettent en place les fondements de cette Égypte romanesque. Tout au long de ce siècle, nous voyons l'image de l'Égypte se modifier par rapport à l'ésotérisme qui la caractérisait depuis la Renaissance, principalement grâce à la naissance de l'égyptologie; on passe alors d'un regard quelque peu naïf à un regard érudit, conditionné par des découvertes comme le déchiffrement des hiéroglyphes ou la photographie. C'est le XIX^e siècle français qui a permis la construction de cette Égypte mi-imaginaire mi-réaliste qui hante maintenant nos librairies.

L'Égypte ancienne, pour les écrivains du XIX^e siècle, c'est d'abord un attrait pour un monde antique et mystérieux, avec ses pyramides, son sphinx et ses monuments couverts de hiéroglyphes; puis, une fascination pour la mort et l'éternité, représentée surtout par les momies et tombeaux; enfin, une attirance pour un espace-temps à la fois mythique et réel, car l'itinéraire habituel que suit le voyageur en Égypte, qui va d'Alexandrie au Caire, puis du Caire à Abou Simbel, est aussi un voyage dans le passé de l'Égypte pharaonique. En effet, l'apport du XIX^e siècle dans la construction de l'imaginaire de l'Égypte ancienne consiste justement dans l'importance accordée au monde *pharaonique*, en particulier aux monuments et aux objets, bref à l'aspect visuel de l'Égypte. Par rapport au XVIII^e siècle, on assiste à une

relative distanciation vis-à-vis de l'Égypte biblique, même si, pour beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle, un passage obligé sur les traces de Joseph ou de Moïse sera de mise. On assiste aussi à une certaine marginalisation de la perception qu'en avait donnée la franc-maçonnerie ou la littérature ésotérique de l'époque, voyant volontiers dans l'Égypte le lieu où Orphée, Pythagore, Hermès Trismégiste, Zoroastre et Moïse, pour ne nommer que les plus connus, avaient reçu la sagesse initiale, celle-ci se retrouvant maintenant cachée sous le langage à la fois secret et sacré des hiéroglyphes. Enfin, on voit s'amoindrir la fascination pour les cultes isiaques dont le XVIII^e siècle a été plutôt friand, ce qui avait d'ailleurs culminé avec la *Flûte enchantée* de Mozart en 1791. Bien que l'Égypte soit une destination de prédilection pour les voyageurs en quête d'exotisme depuis l'Antiquité, c'est surtout à la suite de l'expédition d'Égypte de Bonaparte (1798-1801) qu'elle a donné lieu à une manifestation artistique et culturelle sans précédent en France, ce qui a produit un phénomène appelé égyptomanie. Grâce à Jean-François Champollion, c'est aussi le siècle qui a vu naître l'étude scientifique de cette civilisation, appelée égyptologie. Ainsi, les textes littéraires de cette période présentent une Égypte particulière, à mi-chemin entre l'égyptomanie et l'égyptologie.

Il nous paraît donc essentiel de voir comment cette Égypte, à la fois berceau de la civilisation occidentale et fantasme exotique par excellence, est représentée dans les textes du siècle de Bonaparte et de Champollion. C'est dans cette optique que cette thèse vise à étudier la représentation de l'Égypte pharaonique dans la littérature française du XIX^e siècle. En plus des études sur l'égyptomanie et l'égyptologie, nous tiendrons compte du champ de recherche de l'orientalisme, qui concerne le discours forgé par l'Occident sur l'Orient, démarche nécessaire afin de comprendre sur quel substrat épistémologique repose un imaginaire comme celui de l'Égypte dans notre culture. Enfin, nos analyses reposeront sur des théories portant sur le rapport entre l'image et l'écrit : celles-ci, de plus en plus présentes dans les études littéraires, nous paraissent particulièrement pertinentes pour définir un imaginaire visuel comme celui de l'Égypte pharaonique, et pour montrer comment cet imaginaire se déploie dans les textes littéraires.

Les objectifs de cette thèse visent principalement à combler deux absences dans les études littéraires. En premier lieu, malgré l'immense popularité de l'Égypte antique dans notre culture, aucune étude littéraire d'envergure n'a tenté jusqu'à ce jour de montrer le lien qui

existe entre la littérature et l'égyptomanie¹. Pourtant, les deux champs de recherche possèdent plusieurs choses en commun, dont l'importance accordée à l'image. En effet, l'Égypte ancienne du XIX^e siècle est une Égypte représentée dans des lieux où elle devient objectivée, comme les musées, puis dans des publications illustrées, enfin dans des textes à vocation savante. Toutefois, les études portant sur l'égyptomanie ont délaissé le champ littéraire au profit d'autres formes d'art appartenant à des disciplines où l'image pouvait paraître plus explicite comme l'architecture, les beaux-arts, ou les arts visuels, entre autres. En second lieu, aucune étude n'a tenté, jusqu'à ce jour, de mesurer l'aspect visuel de l'Égypte pharaonique grâce aux théories littéraires actuelles portant sur le rapport entre l'image et l'écrit². En outre, une notion fondamentale comme celle de l'iconotexte, pourtant présente dans la critique littéraire anglo-saxonne, a été jusqu'à présent relativement peu étudiée dans la littérature française³. Notre premier postulat consiste donc à montrer que la littérature constitue le meilleur moyen de comprendre l'essentiel d'un imaginaire comme celui de l'Égypte ancienne. En effet, c'est précisément dans la tension entre des pôles souvent opposés, comme entre le texte et l'image, ou encore entre l'érudition et le mythe, que se définit cet imaginaire si particulier. Contrairement à l'image de l'Égypte ancienne véhiculée

¹ Il va de soi que nous considérons ici l'égyptomanie comme un champ de recherche universitaire et non simplement comme un phénomène de masse. Ainsi, il faut éviter de confondre l'égyptomanie avec la fascination pour l'Égypte ou l'égyptophilie. À ce sujet, voir chapitre 1, p. 14 et suiv.

² L'exception étant la thèse — non publiée — de Luc Vives (« Le thème égyptien au XIX^e siècle. Les images de l'Égypte dans la littérature française », Université Paris IV-Sorbonne, octobre 1996), bien qu'elle repose sur une méthodologie très différente de la nôtre. En effet, cette thèse ne présente pas une analyse de textes basée sur les théories actuelles portant sur les rapports entre l'image et l'écrit en littérature. En reposant sur la tradition de la sémiologie française, elle propose davantage, à partir d'un corpus exhaustif, une typologie d'images qui a pour but de montrer que la fascination portée à l'Égypte au XIX^e siècle s'inscrit dans une économie du signe et constitue ainsi une marque de la modernité : « Le signe et ses différentes images investissent l'écriture qui, devenue motif d'inspiration, thème littéraire, s'affirme comme son propre réceptacle. Réflexive, comme redondante, l'œuvre égyptisante [...] se retourne vers elle-même, se décrit écrire, ne souhaitant d'autre référent que ce qui la fait être : l'écriture. » (« Le livre des mots de l'ancienne Égypte », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 69) Pour un résumé plus synthétique de la pensée de l'auteur, au demeurant fort intéressante, on se reportera plutôt à cet article.

³ Du point de vue de la méthodologie, notre thèse propose également de combler une lacune : la relative absence de lien entre les traditions critiques française et anglo-saxonne dans les études portant sur l'égyptomanie, l'orientalisme et le récit de voyage, enfin dans les théories portant sur les rapports entre l'image et l'écrit, particulièrement celles concernant le concept d'iconotexte.

par les arts visuels, l'image présentée dans les textes littéraires possède une richesse singulière, car elle tient à la fois de la description littéraire et de l'image extratextuelle. Pour le grand public, en effet, l'Égypte ancienne a fini par former un imaginaire basé sur une série de clichés : il suffit de penser aux images d'Épinal que représentent les pyramides et le sphinx, aux momies maléfiques sortant de tombeaux lugubres, aux égyptologues victimes de malédictions, etc. Dans cette thèse, nous montrerons que cet imaginaire populaire possède une assise beaucoup plus objective dans sa visée, car le XIX^e siècle qui le construit est aussi le siècle du récit de voyage et de la photographie, deux formes d'expression qui ont, entre autres, tenté une représentation réaliste du lointain. Aussi, au lieu de n'être qu'une forme d'exotisme populaire, basé sur une imagerie plusieurs fois entrevue au cinéma ou dans la bande dessinée depuis le début du XX^e siècle, l'imaginaire dix-neuviémiste de l'Égypte ancienne possède, au contraire, un caractère érudit, transmuant, par une subtile alchimie, ce qui n'est en apparence qu'un déguisement exotique en un propos plus complexe, que ce soit une visée esthétique particulière, une rencontre entre le mythe et l'érudition ou une réflexion sur la mort. En bref, il y a ici toute une mise en scène de ce fantasme occidental qui tient mordicus à voir dans l'altérité d'une culture traditionnellement éloignée dans le temps et dans l'espace — comme le veut l'inépuisable dichotomie Orient/Occident —, à la fois le lieu de ses origines et son propre contraire, celui où tous les mystères qui résistent à la raison occidentale peuvent être résolus.

L'étendue du corpus, qui comprend à la fois des récits de voyage et de la fiction, constitue également un apport original aux études littéraires, en ce sens que ces dernières tendent à considérer le récit de voyage comme un genre problématique et n'approchent qu'avec méfiance tout rapport qu'il entretient avec la fiction. Et pourtant, le récit que publie Dominique Vivant Denon dans le sillage de l'expédition d'Égypte (1802) ainsi que le *Roman de la momie* de Théophile Gautier (1858) nous offrent chacun, malgré une différence dans le choix du genre, de partager à la fois des découvertes archéologiques de leur temps et une sorte de regard mythique sur l'Égypte. Si nous devons au récit de voyage le premier regard sur l'Égypte du XIX^e siècle, les textes fictifs de Gautier nous ont permis de comprendre le rapport qu'ont entretenu durant ce siècle le regard mythique et la quête de réalisme dans la

construction de cet imaginaire. Nous verrons que cette tension fonde véritablement le regard que portent les écrivains sur l'Égypte pharaonique au XIX^e siècle.

Cette thèse repose donc en premier lieu sur un corpus formé par des récits de voyage d'écrivains qui nous serviront à analyser la représentation de l'Égypte pharaonique telle que la complexité et la polysémie de ce genre littéraire ont pu nous la présenter. Trois de ces récits, situés tour à tour au début, au milieu et à la fin du XIX^e siècle, feront l'objet d'une analyse détaillée : *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Dominique Vivant Denon (1802), *Le Nil (Égypte et Nubie)* de Maxime Du Camp (1854), et *La Mort de Philae* de Pierre Loti (1909). En effet, parce qu'ils sont situés aux deux pôles du XIX^e siècle, les récits de Denon et Loti sont représentatifs de la transformation qui s'est produite en un siècle de regard porté sur l'Égypte. Dominique Vivant Denon, qui a accompagné l'expédition de Bonaparte en Égypte, a été le premier à publier un récit de voyage sur ce pays au XIX^e siècle; Pierre Loti, quant à lui, clôt le XIX^e siècle et ouvre le XX^e siècle en publiant un récit qui représente déjà une Égypte touristique dont les seuls trésors à découvrir allaient être le fruit de l'égyptologie. Celui de Du Camp, de son côté, est situé dans un entre-deux : ni pure découverte d'un pays fait pour les voyageurs en quête d'exotisme, ni pure destination touristique, l'Égypte du milieu du siècle permettra à l'apprenti photographe qu'est Du Camp de montrer pour la première fois au public français des images réelles du pays.

Si le récit de voyage constitue le principal genre littéraire ayant servi à représenter l'Égypte au XIX^e siècle, Théophile Gautier fait figure d'exception avec un roman devenu aujourd'hui un classique, *Le Roman de la momie* (1858). Le choix de Théophile Gautier allait de soi puisqu'il est le seul auteur français du XIX^e siècle à avoir représenté, par le biais de la fiction, une Égypte ancienne dépourvue de tous les oripeaux dont les cultes isiaques l'avaient revêtue depuis l'Antiquité. Bien qu'il contienne des figures essentielles relatives à la mort dans l'ancienne Égypte (la momie et le tombeau notamment), le *Roman de la momie* présente surtout le rapport entre un regard mythique et un regard érudit tel qu'on pouvait le concevoir au milieu du siècle. En outre, une analyse de ce texte, dont le point focal sera la représentation de la ville de Thèbes, nous permettra de relever plusieurs aspects de la représentation particulière de l'Égypte propre à Gautier. Par la suite, l'édition du *Roman de la momie* que nous utilisons dans le cadre de nos analyses servira à présenter ce que nous

définirons comme un jeu iconotextuel, qui mettra au premier plan l'importance accordée aux rapports entre l'image et l'écrit chez Gautier. Grâce à sa représentation fictive de l'Égypte, Théophile Gautier servira donc de contrepoids face au récit de voyage, dont la connotation référentielle en a fait le genre mimétique par excellence parmi la littérature en prose.

En outre, à travers nos analyses, nous aurons recours à d'autres textes qui, à des degrés divers, ont participé à l'élaboration de l'imaginaire pharaonique. En ce qui concerne Théophile Gautier, même si elles ne cherchent pas à représenter l'Égypte avec la même exactitude que son roman, nous soulignerons tout de même l'apport de ses deux nouvelles égyptiennes : « Une nuit de Cléopâtre » (1838) et « Le Pied de momie » (1840). En outre, quelques autres ouvrages, la plupart contemporains des textes à l'étude, seront également mis à contribution de diverses manières, soit dans le cadre du parcours historique de l'imaginaire de l'Égypte que nous présenterons au tout début de la seconde partie de notre thèse, soit pour appuyer certains aspects de notre argumentation dans les chapitres qui porteront sur l'analyse des textes du corpus. On soulignera que l'absence d'une véritable représentation de l'Égypte pharaonique explique notre choix de ne pas inclure dans notre corpus principal ces deux ouvrages fort populaires que sont *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand et *Voyage en Orient* de Nerval. Cependant, nous verrons dans la deuxième partie de cette thèse — plus précisément, dans le quatrième chapitre — la place qu'occupent ces deux ouvrages, parmi un certain nombre de leurs contemporains, dans l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte au XIX^e siècle. On soulignera également que l'absence d'intérêt pour l'Égypte pharaonique a également contribué à l'exclusion de notre corpus d'un certain nombre de textes connus, dont les voyages de Lamartine et de Fromentin⁴. Quant aux soi-disant récits de voyage en Égypte de Flaubert et de Gautier, ils représentent davantage le fruit d'un travail d'édition. Pour le premier, la tradition a longtemps considéré comme original un texte tronqué : l'édition établie par Pierre-Marc de Biasi a récemment permis la révélation du véritable texte, qui est un

⁴ Pour une vue d'ensemble du voyage en Égypte au XIX^e siècle, incluant des auteurs moins connus, on consultera avec intérêt l'anthologie établie par Sarga Moussa (*Le voyage en Égypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 2004), de même que la portion consacrée à l'Égypte dans l'anthologie de Jean-Claude Berchet (*Le Voyage en Orient*, Paris, Laffont, 1985, p. 817-1017).

ensemble de notes retravaillées, destinées à demeurer dans les tiroirs de l'auteur⁵; pour le second, il s'agit d'un assemblage de textes portant sur l'Égypte présenté par Paolo Tortonese⁶.

Quelques précisions au sujet de la méthodologie sont également nécessaires afin de délimiter le contenu de cette thèse. Notre intérêt pour l'égyptomanie vient de l'importance que nous accordons au rapport entre le texte et l'image dans la littérature du XIX^e siècle. Par conséquent, nous postulons que l'iconographie constitue l'élément commun à l'égyptomanie et à la littérature. C'est pourquoi notre thèse consiste en une analyse qui cherchera à mesurer l'inscription de l'Égypte pharaonique dans des textes littéraires et qui, par le fait même, reposera principalement sur une problématique descriptive. Par le fait même, nous tiendrons compte des pistes qu'offrent les théories portant sur les rapports entre l'image et l'écrit en littérature, en particulier sur un concept en plein essor dans les études littéraires : l'iconotexte. L'un des principaux objectifs de nos analyses consiste à montrer, par une sorte d'herméneutique littéraire, comment se forme la construction de l'objet venant d'Égypte, en partant d'une analyse ponctuelle des textes, relevant d'une sémantique, pour aboutir à un jeu iconotextuel, qui relève d'une sémiotique de la lecture. C'est pourquoi il nous importe de mentionner que, d'une part, cette thèse ne repose pas *a priori* sur une analyse comparée entre des ouvrages iconographiques et des textes littéraires, problématique qui dépasserait les limites de notre entreprise; d'autre part, elle ne cherchera pas à redéfinir les postulats de

⁵ En effet, le *Voyage en Égypte* de Gustave Flaubert, malgré sa popularité, n'était pas un texte destiné à la publication; comme d'autres avant-textes de Flaubert, il est constitué d'une écriture lapidaire, avec un usage du tiret. Une première version, polie et expurgée des passages jugés trop controversés, avait paru sous l'égide de sa nièce Caroline au tout début du XX^e siècle. Cette version a été considérée comme un texte original jusqu'à l'édition mise au point par Pierre-Marc de Biasi chez Grasset, grâce à laquelle nous pouvons aujourd'hui avoir accès à l'intégrale non censurée de l'œuvre.

⁶ Sous le titre de *Voyage en Égypte* de Théophile Gautier, Paolo Tortonese a publié un ensemble de textes disparates : au premier chef, une série d'articles écrits par Gautier pendant le court voyage qu'il accomplit en 1869 pour l'ouverture du canal de Suez, et qui ne décrivent que l'aspect oriental de l'Égypte, une fracture du bras ayant empêché l'auteur de se déplacer hors du Caire; le reste est formé de textes que Gautier a écrits sur l'Égypte, principalement des articles journalistiques (sur Marilhat, Félicien David, etc.). Nous ne tiendrons donc compte dans cette thèse que de quelques-uns de ces textes, en particulier celui que Gautier a écrit sur l'ouvrage d'Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, qui a servi de genèse au *Roman de la momie*.

l'égyptomanie, du moins dans sa portion non littéraire⁷; enfin, soulignons qu'elle ne porte ni sur l'Égypte en tant que pays ni sur les Égyptiens, et qu'elle ne s'inscrit donc pas dans la problématique des relations interculturelles entre la France et l'Égypte⁸. Toutefois, nous tiendrons compte du contexte politique et culturel dans notre présentation du champ de l'orientalisme, qui formera le second chapitre de cette thèse.

Par ailleurs, pour des raisons évidentes d'espace et de temps, nous avons circonscrit notre objet de recherche autour de l'Égypte dite *pharaonique*, c'est-à-dire de l'Égypte comme terre des pharaons, de même que de ces célèbres monuments de l'Antiquité que sont les pyramides, le sphinx, Thèbes et les divers temples, enfin de ce qui constitue une grande partie de l'iconographie égyptologique de l'époque telle que les peintures pariétales ou encore les hiéroglyphes⁹. Comme nous l'avons déjà souligné, ce choix s'explique surtout par l'aspect *visuel* que représente cette portion de l'histoire égyptienne. Il va sans dire que nous aurions pu présenter d'autres visages de l'Égypte ou d'autres figures qu'on lui a traditionnellement associées : au premier chef l'Égypte arabe, particulièrement celle du Caire, qui a également fasciné la plupart des écrivains de notre corpus et qui, pour certains (Nerval et Flaubert surtout), a même constitué le principal attrait du voyage en Égypte; la figure d'Isis, qui a peu à voir avec l'Égypte pharaonique comme telle et qui constitue à elle seule un mythe, la plupart du temps lié de manière ténue à la problématique de la femme orientale¹⁰, comme le

⁷ Par exemple, en montrant tous les aspects que l'égyptomanie a pu révéler sur l'art en général, ou encore son étonnante capacité d'inclure des formes artistiques en apparence disparates.

⁸ Nous avons, par le fait même, exclu de notre recherche tout le corpus des saint-simoniens, dont l'apport aux relations entre la France et l'Égypte a été considérable durant le deuxième tiers du XIX^e siècle.

⁹ Par le fait même, le débat tournant autour de ce qui peut être considéré comme *pharaonique* et ce qui est plutôt de l'ordre de l'Antiquité gréco-romaine ne sera pas abordé ici. Qu'il soit question de Ramsès II ou de Cléopâtre, du temple de Karnak ou du temple ptolémaïque de Dendérah, la littérature du XIX^e siècle ne fait que très peu de distinctions entre ces périodes historiques que l'égyptologie d'aujourd'hui tend à séparer nettement.

¹⁰ La femme orientale représente sans conteste l'une des figures les plus étudiées de l'orientalisme littéraire. Parce qu'elle ne constitue pas une caractéristique *a priori* de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, mais plutôt d'un imaginaire de l'Orient, nous avons choisi de l'exclure de notre problématique principale, bien que nous la retrouverons en partie dans nos analyses, en particulier dans la figure de la momie chez Théophile Gautier.

montrent les œuvres de Gérard de Nerval¹¹; le mythe qui s'est construit autour du personnage de Méhémet Ali, perçu par plusieurs comme une sorte de pharaon moderne; en bref, l'Égypte comme archétype de l'Orient qui, avec la Terre sainte et quelques autres destinations (la Syrie et la Turquie, entre autres), se fonde dans un imaginaire très vaste, dans lequel se dévoilent à la fois les figures des *Mille et Une Nuits* et celle plus chrétienne des ermites qui ont cherché dans le désert la voix de Dieu. Enfin, nous avons aussi choisi de ne pas inclure dans notre corpus d'analyse des textes qui ne contiennent que de simples allusions à l'Égypte. Comme le souligne Luc Vives, « nombre d'écrivains, en France, ont progressivement reporté sur l'ensemble des manifestations orales ou écrites du langage l'imaginaire des signes de l'Égypte antique¹². » Il ne faut pas oublier que cette dernière était un sujet particulièrement à la mode au XIX^e siècle, et que de nombreux écrivains ont fait référence, çà et là, aux pyramides, obélisques et autres hiéroglyphes, de même qu'à l'expédition de Bonaparte et au mythe de Napoléon qui en est issu. En somme, la représentation de l'*Égypte pharaonique* ne doit pas être confondue avec l'ensemble de ce qui constitue l'*imaginaire de l'Égypte* au XIX^e siècle.

Cette thèse sera divisée en deux parties, comportant respectivement trois et quatre chapitres. La première partie, intitulée « La mesure de l'Égypte pharaonique », dressera un panorama des diverses approches théoriques sur lesquelles nous nous appuierons tout au long de nos analyses et qui formeront les instruments de *mesure* de cet imaginaire. Nous avons choisi de présenter ces champs théoriques en allant du général au particulier : d'abord, le premier chapitre traitera des rapports qu'entretient la littérature avec à la fois l'égyptomanie et l'égyptologie, qui constituent les deux champs de recherche principaux qui ont pris l'Égypte pour objet; par la suite, un deuxième chapitre présentera d'abord un état présent du champ de l'orientalisme — les rapports entre l'Occident et l'Orient constituant l'arrière-plan nécessaire sur lequel doit reposer une recherche comme la nôtre — de même qu'une réflexion sur le récit de voyage, particulièrement sur les deux métaphores essentielles de la

¹¹ Comme, par exemple, *Les Illuminés* et *Les Filles du feu*. On pourrait ajouter à ce corpus d'autres textes, comme *l'Isis* de Villiers de l'Isle-Adam.

¹² Luc Vives, *loc. cit.*, p. 67.

bibliothèque et du musée qui représentent la mesure du savoir dans la littérature du XIX^e siècle; enfin, le troisième chapitre dressera un portrait de diverses théories relatives au rapport entre texte et image en littérature qui, de l'image littéraire à l'iconotexte, nous serviront principalement pour l'analyse des textes.

La seconde partie, intitulée « Représentation de l'Égypte pharaonique », constitue la portion analytique de la thèse, avec une étude des différents textes du corpus. Le quatrième chapitre présentera donc l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte ancienne, de l'Antiquité grecque jusqu'au XIX^e siècle, nécessaire mise au point afin de mieux saisir l'importance du XIX^e siècle dans la construction de cet imaginaire; le cinquième chapitre portera sur les œuvres appartenant au genre du récit de voyage qui, de Denon à Loti, en passant par Du Camp, présentent un imaginaire de l'Égypte dessiné à l'aune d'un désir d'objectivité; le sixième chapitre traitera des œuvres fictives de Théophile Gautier, en insistant davantage sur le *Roman de la momie*, qui représente bien le rapport entre le mythe et l'érudition dans l'imaginaire de l'Égypte ancienne au XIX^e siècle français; enfin, un septième chapitre proposera, en forme de clausule, un *jeu iconotextuel* de ce même roman, qui montrera l'importance jouée par le rapport entre l'image et l'écrit — de même que la pratique éditoriale — dans la lecture d'un texte.

Tel un trésor enfoui dans les profondeurs mythiques de l'imaginaire, l'Égypte pharaonique représentée dans la littérature française du XIX^e siècle ne demande qu'à devenir une concession pour le chercheur curieux. Que tous les égyptologues par procuration se le disent : l'Égypte ne révèle ses secrets qu'à celui qui ose s'y aventurer avec, d'une main, le fanal de la passion et, de l'autre, la pioche de l'analyse. Toutes les couches de signification entassées depuis des siècles doivent être creusées et scrutées afin de mettre au jour, si l'intuition première se révèle juste et si — avouons-le — la chance nous sourit, ses richesses.

PREMIÈRE PARTIE

LA MESURE DE L'ÉGYPTE PHARAONIQUE

CHAPITRE 1

L'ÉGYPTES DANS LES ARTS ET SCIENCES : ÉGYPTOMANIE ET ÉGYPTOLOGIE

Le canard égyptien est un animal dangereux. Il vous accueille bénévolement, mais si vous laissez prendre à son air innocent et que vous le pratiquez familièrement, vous êtes perdu : un coup de bec, il vous inocule le venin et vous êtes égyptologue pour la vie.

Auguste Mariette

Il importe, en premier lieu, de définir les deux principaux champs de recherche dans lesquels s'inscrit notre thèse. En effet, bien que cette dernière appartienne d'abord au champ des études littéraires, elle ne peut éviter d'être associée aux divers phénomènes culturels relatifs à l'Égypte ancienne, particulièrement à l'égyptomanie et à l'égyptologie. Nous verrons que le premier de ces concepts, qui semble au premier abord assez général, constitue non seulement un phénomène culturel mais un champ de recherche en plein essor dans les études universitaires. Aussi, lorsqu'il est question d'Égypte pharaonique, le concept d'égyptologie nous vient immédiatement en tête, comme s'il était aujourd'hui impossible de présenter une étude concernant l'Égypte sans tenir compte de la science qui la tient pour objet. Égyptomanie et égyptologie constituent véritablement les deux points d'ancrage de l'Égypte ancienne dans le milieu universitaire.

Dans le chapitre qui suit, nous verrons comment une étude littéraire peut emprunter des éléments à diverses disciplines et provoquer du même coup un enrichissement significatif de tous ces domaines. Plus précisément, nous verrons que la littérature peut trouver un terrain commun dans le cadre d'une analyse de texte avec des champs comme l'égyptomanie et l'égyptologie. Pour cette dernière, un passage à travers son évolution en tant que discipline, du XIX^e siècle à aujourd'hui, fera ressortir le rôle prépondérant qu'y joue l'érudition. En premier lieu, toutefois, un parcours de l'égyptomanie telle qu'elle est définie aujourd'hui

nous permettra d'envisager de manière générale notre recherche et de montrer l'importance accordée à l'image lorsqu'il est question de l'Égypte pharaonique.

1.1 *Égyptomanie et littérature : autopsie d'une absence*

L'égyptomanie est devenue assez récemment un champ de recherche interdisciplinaire, principalement en France, mais aussi dans d'autres pays occidentaux, comme en témoignent quelques ouvrages¹. Cependant, il peut paraître étrange que, malgré la fascination de l'Occident pour l'Égypte ancienne et les multiples créations, artistiques ou autres, que le pays des pharaons a inspirées depuis l'Antiquité, l'égyptomanie n'ait pas beaucoup tenu compte de la littérature². En effet, malgré quelques phénomènes qui peuvent contenir du texte, par exemple l'opéra, la grande majorité des études sur l'égyptomanie a porté sur l'architecture (urbaine ou funéraire), les arts visuels en général (de la peinture au cinéma, en passant par la publicité), ou les arts décoratifs (mobilier, bibelots, bijoux, etc.). Nous pouvons toutefois légitimement nous demander pourquoi la littérature en tant que telle constitue la portion congrue de l'égyptomanie. Est-ce parce que cette dernière s'est intéressée à des domaines où

¹ A ce sujet, voir les travaux de Jean-Marcel Humbert, qui en est le principal spécialiste en France. Voir surtout les trois ouvrages suivants : *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989; le catalogue d'exposition dirigé par Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi et Christiane Ziegler, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Paris/Ottawa, Réunion des Musées Nationaux/Musée des Beaux-Arts du Canada, 1994; enfin les actes d'un colloque organisé au musée du Louvre en 1994, dont le volume est dirigé par Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le service culturel les 8 et 9 avril 1994), Paris/Bruxelles, Musée du Louvre/Éditions du Gram, 1996. Humbert souligne que « [seule] une approche résolument pluridisciplinaire de l'égyptomanie peut donc permettre de mieux comprendre les tenants et les aboutissants d'un phénomène dont la complexité se trouve augmentée en raison de son exceptionnelle durée [...] » (*Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental*, p. 25) De notre côté, nous préférons le terme *interdisciplinaire* à celui de *pluridisciplinaire*, car l'égyptomanie porte sur un sujet qui n'appartient pas à une discipline en particulier, mais qui est défini par l'interaction de plusieurs disciplines.

² Dans *L'Égyptomanie dans l'art occidental* (p. 16), Jean-Marcel Humbert signale qu'il a préféré ne pas traiter « le roman et la littérature en général, sauf lorsqu'ils ont entraîné une iconographie originale [...] ». Ainsi, seul *Le Roman de la momie* de Gautier est cité (mais non analysé) dans son ouvrage. Nous pouvons cependant noter l'article de Claude Aziza, intitulé « Les romans de momie : fantasme d'archéologie ou d'histoire? », qu'on retrouve dans l'ouvrage collectif *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (p. 551-583) et qui, sans présenter une véritable analyse, brosse un portrait synoptique des *romans de momie*.

l'image semblait plus explicite qu'elle a évité la littérature comme un écueil? Jean-Marcel Humbert semble soutenir cette hypothèse :

L'évolution des représentations iconographiques est peut-être de celles qui permettent le mieux de comprendre l'évolution de l'égyptomanie. Faire revivre le passé, le fixer sur la toile ou sur le papier en accord avec les critères psychologiques et culturels de son époque, transmettre aux autres sa propre vision de l'Antiquité, tels sont les buts poursuivis par les nombreux dessinateurs et peintres qui ont choisi de recréer l'Égypte ancienne³.

Toutefois, n'est-ce pas aussi ce que font les écrivains? Certes, la littérature n'offre sans doute pas d'emblée une image aussi explicite de l'Égypte ancienne que les arts visuels, car c'est grâce à un travail sur le langage que s'effectue la mise en place d'une image littéraire, celle qui se cache « sous les mots⁴ ». Mais nous postulons dans cette thèse que la littérature a aussi cherché à *faire revivre le passé*, à *le fixer sur le papier*, voire à *transmettre aux autres sa propre vision de l'Antiquité*. L'un des objectifs principaux du travail qui suit consiste donc à montrer que la littérature a sa place aux côtés des arts visuels dans le phénomène que constitue l'égyptomanie.

Il n'en demeure pas moins que nous sommes en face d'une absence étonnante dont l'explication vient peut-être de la définition que les spécialistes donnent à l'égyptomanie, plus circonscrite que ne le laisse imaginer l'étymologie du mot. En effet, le terme lui-même peut sembler problématique, à cause de son suffixe, qui est loin, selon les spécialistes, de signifier *le goût excessif* pour l'Égypte. Il ne faut pas, non plus, confondre l'égyptomanie avec l'égyptophilie, voire avec une renaissance de l'Égypte ou un retour d'Égypte, traductions généralement acceptées de l'anglais *Egyptian Revival*⁵ : cette expression, en effet,

³ Jean-Marcel Humbert, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme » in *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental*, p. 23. Plusieurs passages de ce chapitre sont repris d'ouvrages ou articles antérieurs, entre autres de son ouvrage fondateur *L'Égyptomanie dans l'art occidental*.

⁴ Gilles Thérien, « Les images sous les mots », in Eva Le Grand (dir.), *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Montréal, Nota Bene, 2000, p. 255-273.

⁵ Voir notamment J. S. Curl, *Egyptomania : the Egyptian Revival, a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester, Manchester University Press, 1994 [1982]. Ce dernier a lui-même emprunté l'expression « Egyptian Revival » à des travaux antérieurs, comme ceux de Richard G.

marque le retour récurrent du thème de l'Égypte ancienne dans l'histoire de l'art, mais ne caractérise pas un champ de recherche comme tel. Tandis que l'égyptomanie, selon Jean-Marcel Humbert, possède une définition plus précise, car elle « recouvre toutes les réutilisations d'éléments décoratifs et de thèmes empruntés à l'Égypte ancienne dans des formes et des objets variés, sans rapport avec leur utilisation et leur raison d'être d'origine⁶. » Par exemple, c'est par l'égyptomanie que le sphinx est devenu cet amalgame du sphinx grec œdipien, associé à l'énigme, et du sphinx égyptien, symbole de gardien du pouvoir royal. En effet, c'est à la suite d'une surimposition du filtre grec sur l'objet égyptien qu'est née l'image que nous avons du sphinx dans notre culture — le sphinx qui est à la fois énigme et protecteur des pyramides —. En apparence, c'est donc l'aspect proprement esthétique et symbolique qui importe à l'égyptomanie, reléguant en toile de fond toute la folie entourant l'Égypte.

Bien entendu, l'égyptomanie telle que définie par Humbert repose sur la lecture que l'on fait à une époque donnée d'un objet d'art ou d'une pièce d'architecture. En effet, on peut relever dans un objet, un monument par exemple, ce que Humbert nomme un symbolisme *primaire*, c'est-à-dire un élément — généralement décoratif — que les gens associeront immédiatement à l'Égypte ancienne⁷. Par exemple, pour ce qui est de l'architecture, une forme pyramidale singulière, une sorte d'obélisque ou de sphinx, un type particulier de corniche ou de colonne, enfin la présence du disque ailé ou de hiéroglyphes, transformeront une pièce architecturale en un objet appartenant à l'égyptomanie. Cependant, Humbert souligne qu'il ne faut pas oublier l'importance de la lecture au second degré qui, pour les

Carrott, un historien dont les travaux sont considérés comme étant pionniers dans l'étude de l'égyptomanie aux États-Unis.

⁶ Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 10. L'origine du terme *égyptomanie* demeure difficile à retracer; s'il a été peu utilisé au XIX^e siècle et dans les premiers trois-quarts du XX^e siècle, il est devenu établi en France depuis la fin des années soixante avec la parution de l'ouvrage de Jurgis Baltrusaitis, *La Quête d'Isis : essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Flammarion, 1985 [1967]. Dans l'ensemble, jusqu'aux travaux de Humbert, le terme est utilisé de façon générale pour signifier les différents *retours d'Égypte* dans l'histoire de l'art et des religions.

⁷ Jean-Marcel Humbert, « La réinterprétation de l'Égypte ancienne dans l'architecture du XIX^e siècle : un courant original en marge de l'orientalisme », in Daniel Armogathe et Sylviane Leprun (dir.), *Pascal Coste ou l'architecture cosmopolite*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 15.

contemporains de cet objet, pouvait être « le plus souvent liée à un événement ou à un mythe⁸ », comme l'expédition d'Égypte ou le mythe de Napoléon qui en est issu. Humbert signale que « cette corrélation, pourtant fondamentale, a le plus souvent été gommée ou même oubliée par la suite [...] »⁹. Et si l'on soutient, comme le fait Humbert, que « la majorité des symboles issus de l'Égypte naissent au XIX^e siècle [...] »¹⁰, il importe alors de ne pas minimiser l'importance d'une lecture symbolique de l'égyptomanie qui couvre la période dans laquelle s'inscrit notre recherche :

[...] l'égyptomanie est en effet, un réceptacle de symboles. Il ne faudrait pas croire que ces symboles sont liés à ceux qui ont pu, dans l'Antiquité, être attachés à des formes équivalentes : il s'agit bien, au contraire, de symboles nouveaux que revêtent ces formes au fil des siècles, sous l'influence mouvante des goûts et des idées [...]¹¹.

Par ailleurs, il faut ajouter que, même si l'Égypte ancienne « fournit à la fois les modèles, les thèmes et une partie des symboles [...] »¹² à l'égyptomanie, elle n'en forme pas la seule composante. En effet, pour Humbert, d'autres éléments définissent la portée symbolique de l'égyptomanie, que ceux-ci soient d'ordre politique (l'expédition d'Égypte de Bonaparte), religieux (la perception de l'Égypte ancienne à travers la Bible) ou ésotérique (les cultes isiaques). Nous avons précédemment utilisé l'exemple de l'architecture, une discipline qui a fortement été influencée par l'Antiquité en général et l'Égypte ancienne en particulier; comme le souligne Humbert, c'est la monumentalité et l'idée de sagesse ou de justice universelle qui ont caractérisé la plupart des architectures influencées par l'Égypte ancienne, telles que l'architecture des palais de justice et des prisons au XIX^e siècle :

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 303.

¹¹ *Ibid.* Humbert revient aussi sur cet aspect dans l'introduction à l'ouvrage collectif *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (p. 21-35), de même que dans « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », p. 21-26.

¹² Jean-Marcel Humbert, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », p. 25.

[...] l'Égypte — et en même temps son architecture — apparaît comme la terre de la sagesse et de la justice, de la loi et de l'ordre [...]. Ce souci de vouloir accéder à un modèle supérieur de justice symbolisé par les Égyptiens en se réclamant de leur architecture est une des sources d'égyptomanie à la fois des plus sincères et des plus utopiques¹³.

Utopiques, bien sûr, car cela ne reste qu'un symbole : nul ne peut garantir que le bâtiment construit de cette façon empêchera le crime ou les erreurs judiciaires. Il n'en demeure pas moins que le symbole est puissant : le monument, la sagesse, la justice et l'ordre ont fini ainsi par former des composantes essentielles de l'imaginaire de l'Égypte ancienne.

L'autre élément essentiel dans la compréhension de l'égyptomanie concerne le statut des sources. En ce sens, il importe de souligner d'abord la différence entre un élément proprement *égyptien* et un élément *égyptisant*¹⁴. En effet, toute l'importance de l'égyptomanie réside dans le rapport mouvant entre ces deux pôles. En premier lieu, l'élément égyptien est celui dont l'authenticité peut être à coup sûr associée à l'Égypte ancienne elle-même. Ainsi, pour se servir d'un précédent exemple, le sphinx de Guizéh est égyptien. En second lieu, l'objet égyptisant ne possède qu'en apparence une caractéristique égyptienne, cette dernière étant mêlée à un ou plusieurs éléments artistiques n'ayant rien à voir avec l'Égypte. En outre, le plus souvent, cet élément égyptisant relève d'une égyptomanie antérieure¹⁵. Ainsi, la majorité des sphinx reproduits depuis l'Antiquité, soit dans l'architecture occidentale, soit dans les arts décoratifs, sont égyptisants, car ils possèdent

¹³ Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 302.

¹⁴ Bien qu'absent de plusieurs dictionnaires, l'adjectif *égyptisant* est pourtant utilisé couramment dans tous les ouvrages d'égyptomanie. Nous allons donc l'employer conformément à cet usage. Aussi, soulignons que les Anglo-saxons distinguent à leur tour entre *Egyptian* et *Egyptianizing*, dichotomie qui a sensiblement le même sens que celle entre *égyptien* et *égyptisant*.

¹⁵ Jean-Marcel Humbert, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », p. 22 et passim. Par ailleurs, Humbert tente de diviser les *types de création* issus de l'égyptomanie en « style *néo-égyptien* » et « style *néo-égyptisant* ». Cette dichotomie nous semble, par contre, plus problématique, particulièrement en ce qui concerne le XIX^e siècle. Si le second type va de soi (« réutilisation et adaptation des formes nées d'une égyptomanie antérieure »), le premier est défini comme « résurrection de l'art égyptien et réemploi dans un autre cadre des thèmes de cet art ». Or, cette *résurrection* nécessite une connaissance objective de l'Égypte ancienne, ce qui est très rarement le cas au XIX^e siècle où l'Égypte n'était entrevue qu'à travers différents filtres culturels.

des caractéristiques le plus souvent reliées au sphinx grec œdipien, celui de l'énigme. Il faut noter ici l'importance qu'a prise le filtre grec — et, par extension, le filtre antique — dans la construction de la figure du sphinx. Nous verrons tout au long de cette thèse l'importance toujours actuelle de ce filtre, qui touche, selon Humbert, n'importe quelle forme artistique, comme la peinture ou l'architecture :

Le facteur déterminant qui permet de définir une création comme égyptisante est donc avant tout le décor antique : par exemple, un sphinx — ou une sphinge — couché, dont la nature et la position évoquent pourtant l'Égypte ancienne, n'est pas égyptisant s'il n'est pas coiffé du *némès*; en revanche, un sphinx — ou une sphinge — ailé assis, plus grec qu'égyptien, est égyptisant s'il porte cette coiffure. De même, une simple représentation de la bataille des Pyramides n'est pas égyptisante; elle ne le devient que si le décor reprend des ruines de temples et d'obélisques sans rapport avec la réalité. Ces mêmes décors, exacts ou non, servant de cadre à des représentations de personnages modernes ou contemporains, n'ont rien d'égyptisant : seule la présence de personnages habillés à l'antique pourra leur donner ce caractère¹⁶.

Il apparaît clairement, par cet exemple, qu'en privilégiant le tableau décoratif sur le tableau réaliste l'égyptomanie telle que définie par Humbert porte principalement sur ce qui n'est pas propre à l'Égypte ancienne : son objet est plutôt la *réutilisation* d'éléments égyptisants dans un autre contexte.

L'élément égyptisant est donc indispensable dans la définition de l'égyptomanie, particulièrement en ce qui concerne les sources. Cependant, Humbert définit deux types de déviations qui sont essentielles à la construction de l'objet d'art appartenant à l'égyptomanie : la *déviations volontaire* et la *déviations involontaire*¹⁷. Le premier type concerne d'abord l'artiste lui-même qui décide, selon sa *sensibilité* et le courant artistique dominant de l'époque, de transformer l'objet égyptien. C'est donc une déviation qui peut être perçue comme une forme de libération créatrice. Humbert relève néanmoins une différence

¹⁶ *Ibid.*, p. 21 (souligné dans le texte). Pour une illustration de la pensée de Humbert, voir figure 1 (« Sphinx assis ») et figure 2 (*Joseph expliquant les songes de Pharaon*, d'Adrien Guignet) dans notre annexe, p. 345-346.

¹⁷ Jean-Marcel Humbert, « Introduction » in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, p. 25-31.

essentielle entre les XIX^e et XX^e siècles : si l'artiste du XIX^e siècle recherche davantage l'équilibre entre l'élément égyptien et le courant artistique prédominant du moment, celui du XX^e siècle tend beaucoup plus vers la singularité de l'œuvre d'art. Nous voyons donc que Humbert, lui-même historien de l'art, met au centre de l'égyptomanie le réflexe créateur de l'artiste occidental face à l'ancienne Égypte. Le second type de déviation, quant à lui, est celui qui nous intéresse particulièrement ici. En effet, la *dévi*ation involontaire est moins due à un choix artistique qu'au statut même de la source : si cette dernière est peu fiable — du point de vue archéologique et historique s'entend — l'artiste participera à la transmission d'une erreur qui, la plupart du temps, se perpétuera d'une œuvre à l'autre. Il s'agit donc d'une déviation dont la *faute* peut être imputée à l'égyptomanie elle-même. Les exemples abondent, nous en verrons d'ailleurs plusieurs au cours des analyses qui constitueront la deuxième partie de cette thèse. Un seul exemple suffira dans l'immédiat pour illustrer ce point : le mythe de Cléopâtre. Ainsi, de la Renaissance au cinéma, la Cléopâtre présente dans l'imaginaire collectif a fini par supplanter la Cléopâtre historique; la femme fatale, représentative d'une certaine image de la femme orientale, a pris la place, il va sans dire, de l'intellectuelle que nous présentent aujourd'hui les historiens. Or, cette Cléopâtre orientale est elle-même issue d'un fantasme construit selon le modèle des *Mille et Une nuits*. On pourrait presque en conclure que le nombre de couches successives qui ont formé la figure de Cléopâtre n'a d'égal que les couches de fard appliquées aux actrices qui ont joué le personnage au cinéma.

Nous voyons que la question du statut accordé aux sources, primordiale dans les études portant sur l'égyptomanie, est quelque peu problématique. Nous avons relevé précédemment que l'élément égyptisant est souvent issu d'une égyptomanie antérieure. Or, comment tenir compte de l'authenticité d'un objet, d'un monument, d'une œuvre d'art ou d'un personnage, si ceux-ci sont basés sur une source égyptisante? Peut-on considérer, par exemple, les figures d'Isis ou de Cléopâtre telles que perçues au XIX^e siècle comme étant *fausses*? De façon plus générale : qu'est-ce qui est vrai ou faux en égyptomanie? Comme cette dernière s'intéresse plus à l'aspect égyptisant des œuvres, doit-on affirmer lapidairement qu'il s'agit d'un champ de recherche qui porte principalement sur le faux, ou le kitsch? Lorsqu'on regarde la définition qu'en donne Humbert, il semble bien que ce soit effectivement le cas; il faut

admettre que ce dernier n'accorde pas d'emblée une importance capitale aux sources archéologiques ou égyptologiques, celles-ci ne formant qu'une des composantes de l'égyptomanie :

Tout le paradoxe de l'égyptomanie est là, formant des jeux d'équilibre précaires, d'une part entre le pouvoir de la pièce archéologique et le pouvoir tout autre de sa copie ou de son adaptation, et d'autre part entre l'égyptologie et l'égyptomanie. En effet, l'étude du sphinx égyptisant confirme bien le fait que, quand l'égyptologie naît et se développe après 1822, l'égyptomanie est loin de régresser et se développe même encore davantage¹⁸.

Il y a un effet stimulant à retirer de ce paradoxe. Nous le verrons dans cette thèse : l'Égypte ancienne est d'abord un mythe confronté au développement d'une érudition. Comme le souligne Humbert, si l'égyptologie a tenté tant bien que mal de remettre les pendules à l'heure, l'irréductible mythe a toujours survécu. C'est d'ailleurs ce qui, selon lui, constitue la *puissance d'évocation* de l'Égypte ancienne¹⁹. C'est aussi, selon nous, l'une des principales composantes de l'imaginaire littéraire de l'Égypte ancienne. La littérature française du XIX^e siècle, en effet, se nourrira tantôt alternativement tantôt simultanément des deux pôles opposés en apparence : les sources archéologiques, soumises à la caution d'une science naissante, et les sources qui sont issues des mythes et des transformations d'ordre purement artistique.

Il reste que l'égyptomanie n'est pas une science, ni même une discipline, mais un champ de recherche interdisciplinaire qui se construit peu à peu, au gré de publications et d'actes de colloque; c'est donc un phénomène relativement récent dans les études universitaires²⁰. Le

¹⁸ Jean-Marcel Humbert, « Postérité du sphinx antique : la sphinxomanie et ses sources », in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, p. 119. L'importance de l'année 1822 tient à la découverte du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion, qui donnera naissance à l'égyptologie.

¹⁹ Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 307.

²⁰ L'ouvrage fondateur de Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, date de 1989 (bien que l'auteur ait travaillé sur le sujet depuis les années 1970). Dans *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (p. 33), actes d'un colloque qui a eu lieu au musée du Louvre en 1994, Humbert affirme : « L'étude de l'égyptomanie est une science toute jeune. La masse des documents encore inconnus, ou non encore répertoriés, dans tous les domaines de l'art, demeure immense et laisse espérer, dans les années qui viennent, la fleuraison (sic) de nombreux mémoires et thèses sur le sujet. »

concept même reste encore à être définitivement fixé, entre autres dans les ouvrages de référence et les dictionnaires. La relative liberté qu'offre ce champ plus ou moins balisé constitue donc une arme à double tranchant. Plusieurs, en effet, continuent d'utiliser le terme *égyptomanie* pour signifier une passion pour l'Égypte, alors que Jean-Marcel Humbert cherche à le restreindre autour d'une recreation de l'Égypte, une réutilisation d'un thème exacerbé par la sensibilité de l'artiste. Cet aspect peut donner lieu, par ailleurs, à une réflexion, voire à une remise en question d'une partie de la définition que propose Humbert. En effet, il nous semble que ce dernier valorise trop l'idée de recreation selon la *sensibilité propre* de l'artiste au détriment d'un contexte. Par conséquent, mettre au premier plan les manifestations artistiques et la créativité de l'artiste, cela en tenant plus ou moins compte d'un substrat littéraire ou historique, revient à donner toute la place aux courants artistiques ou esthétiques. Il nous importe de mentionner ici que, dans le cadre de cette thèse, nous ne porterons pas un jugement esthétique sur les courants littéraires auxquels appartiennent les œuvres de notre corpus d'analyse, ni ne jugerons de l'apport de l'imaginaire de l'Égypte ancienne dans les principaux courants du XIX^e siècle, en l'occurrence le romantisme et le réalisme. Cet aspect concerne l'histoire littéraire et ne fait pas partie de nos objectifs. Une chose est sûre cependant : sans la survivance d'une sorte d'essence de l'Égypte ancienne qu'il nous faut tenter de cerner et de préciser, l'égyptomanie n'aurait été qu'une suite de syncrétismes artistiques et se serait probablement confondue avec une anticomanie généralisée depuis la Renaissance.

Une seconde critique de la définition de Humbert est également de mise, qui porte, cette fois-ci, sur l'objet de l'égyptomanie :

Il convient de définir avec précision ce que recouvre le terme « égyptomanie » ; en effet, il ne faudrait surtout pas désigner ainsi tout ce qui a un quelconque rapport avec l'Égypte : un tableau représentant une vue d'Égypte, des palmiers, une caravane dans le désert est du domaine de l'orientalisme et de l'exotisme, non de celui de l'égyptomanie ; de même, voyager en Égypte, avoir le goût des antiques, en

rapporter et en exposer dans un cabinet de curiosités est de l'égyptophilie, non de l'égyptomanie²¹.

Une telle définition doit, selon nous, être quelque peu révisée : en effet, exclure de l'égyptomanie des éléments qui nous paraissent aussi évidents qu'« un tableau représentant une vue d'Égypte » semble un jugement plutôt arbitraire. En somme, ce que nous souhaitons remettre en question, c'est l'un des postulats de Humbert, à savoir qu'une œuvre appartenant à l'égyptomanie ne devrait mettre en scène qu'un décor à l'antique. Il semble qu'il y ait ici une différence marquée entre l'importance qu'a eue le néoclassicisme en art, qui en fait l'une des principales composantes de l'égyptomanie, et la littérature, qui semble avoir été beaucoup plus influencée par l'égyptologie naissante. En effet, les œuvres qui ont cherché à représenter l'Égypte de la façon la plus mimétique possible, en se conformant aux connaissances archéologiques du moment par exemple, participent au même phénomène, forment des constituantes du même imaginaire que celles qui réutilisent les éléments égyptiens ou égyptisants dans une forme artistique nouvelle. En outre, le fait que Humbert semble vouloir séparer l'égyptomanie de certains aspects culturels essentiels, comme l'importance qu'ont prise la collection et les musées au XIX^e siècle, ou encore l'orientalisme et l'exotisme, nous paraît oblitérer une grande partie de ce qui constitue l'imaginaire de l'Égypte, particulièrement au XIX^e siècle.

L'un des principaux objectifs de cette thèse consiste donc à enrichir à la fois l'égyptomanie et les études littéraires. D'une part, nous montrerons que la littérature, qui possède sa propre manière de représenter l'Égypte, peut enrichir les études portant sur l'égyptomanie et que, en ce sens, elle est tout aussi essentielle que l'architecture ou les arts visuels dans la compréhension de l'imaginaire de l'Égypte ancienne. D'autre part, nous utiliserons un certain nombre d'acquis du champ de l'égyptomanie de façon à les adapter à une analyse proprement littéraire. Il apparaît clairement que l'égyptomanie n'est pas une théorie, mais un champ interdisciplinaire qui n'est pas d'emblée approprié pour l'analyse textuelle d'un texte littéraire. Il s'agit, bien sûr, de l'un des principaux défis d'une recherche

²¹ Jean-Marcel Humbert, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », p. 21.

interdisciplinaire : comment pouvons-nous à la fois emprunter des idées à des champs de recherche du domaine visuel ou artistique tout en conservant à notre recherche sa singularité d'étude littéraire? Nous avons déjà souligné que le paradoxal rapport aux sources constitue l'un des éléments communs partagés par l'égyptomanie et la littérature. Le second point qu'ont en commun ces deux champs est l'importance accordée à l'iconographie. L'égyptomanie, en effet, est un champ de recherche où l'image tient une place prépondérante. Tous les ouvrages portant sur ce champ, sans exception, contiennent une abondante iconographie, comme si le texte ne venait qu'appuyer ou expliquer une puissante imagerie²². Quant à la littérature, nous verrons qu'elle se fonde également sur l'importance de l'image et son pouvoir d'évocation, particulièrement durant le XIX^e siècle. Les rapports entre texte et image constituent aujourd'hui un sujet d'études en pleine effervescence dans le domaine littéraire : ils formeront d'ailleurs l'un des principaux axes de notre thèse.

Le travail qui va suivre portera donc sur des textes littéraires qui ont cherché à représenter l'Égypte ancienne de la façon la plus conforme à la conception que l'on pouvait en avoir au XIX^e siècle français. Celle-ci oscille entre une représentation idéalisée d'un pays vu à travers des filtres culturels et une autre que l'on a voulue la plus réaliste possible, qui se développe avec l'égyptologie naissante de cette période. Les rapports qu'ont entretenus l'égyptologie et la littérature couvrent un certain champ qu'il importe maintenant d'arpenter.

1.2 *Égyptologie et littérature : ferments d'une érudition*

D'entrée de jeu, il faut se garder de confondre égyptomanie et égyptologie. Si la première porte surtout sur l'aspect esthétique ou artistique de l'Égypte, la seconde est une science et ceux qui la pratiquent, les égyptologues, voient souvent d'un mauvais œil toute question relative au mystère ou à l'imagination que le grand public associe à l'imaginaire de

²² L'exemple emblématique est le catalogue d'exposition *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental*. En effet, les nombreuses illustrations dont ce catalogue est parsemé, de même que l'apparent éclectisme des objets étudiés, font la démonstration de l'ampleur de ce qui forme l'objet d'étude de l'égyptomanie. L'importance de l'aspect visuel dans l'égyptomanie a été également souligné par Andrew Wheatcroft (« 'Wonderful Things' : Publishing Egypt in Word and Image », in Sally MacDonald et Michael Rice, *Consuming Ancient Egypt*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 151), lorsqu'il dit que « Egypt's impact was as much visual as intellectual. »

l'Égypte ancienne. D'où sans doute la relative absence de recherches liant égyptologie et littérature²³. En outre, bien que des travaux récents semblent pencher vers une meilleure collaboration entre l'égyptologie et l'égyptomanie²⁴, ces deux champs de recherche n'ont jamais vraiment trouvé de terrain commun, exception faite peut-être de l'architecture ou de l'étude de monuments²⁵ et ce, bien que l'Égypte ait toujours été, aux yeux des Occidentaux, « le symbole de *la science* et de la *connaissance*²⁶. » Comme pour les rapports entre l'égyptomanie et la littérature, nous trouvons entre l'égyptologie et la littérature un terrain peu défriché. L'interdisciplinarité qui caractérise l'égyptologie, de même que certaines ambiguïtés qui sont propres à cette dernière, peuvent expliquer la relative absence de lien entre ces champs de recherche.

La première raison vient peut-être du fait que l'égyptologie, constamment en redéfinition, ne possède pas le statut d'une science exacte. Tout comme l'égyptomanie qui, nous l'avons vu, constitue un champ de recherche assez récent, l'égyptologie est une science encore relativement jeune. En effet, si l'on peut dater ses débuts du XIX^e siècle, plus précisément des travaux de Champollion (1822), voire, comme le font certains, de la publication de la *Description de l'Égypte*²⁷, ce n'est que depuis le XX^e siècle qu'elle a véritablement atteint un statut scientifique. Ainsi, au milieu du XIX^e siècle, un égyptologue comme Auguste Mariette devait s'insurger contre la pratique peu scrupuleuse de fouilleurs qui, dans leur hâte d'une découverte sensationnelle, endommageaient souvent

²³ À l'exception toutefois des travaux de Michel Dewachter qui, en plus d'avoir écrit sur l'histoire de l'égyptologie au XIX^e siècle, a cherché des résonances égyptologiques dans l'œuvre de Balzac (« L'Égypte de Balzac. De la séduction à la 'conversion' », *Cahiers Confrontation*, n° 9, 1983, p. 41-66). En définitive, son analyse démontre surtout l'influence qu'a eue l'expédition de Bonaparte sur l'auteur de la *Comédie humaine*.

²⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage cité de Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*.

²⁵ Voir, par exemple, James Stevens Curl, *op. cit.*

²⁶ Jean-Marcel Humbert, « La réinterprétation de l'Égypte ancienne dans l'architecture du XIX^e siècle : un courant original en marge de l'orientalisme », p. 18. (souligné dans le texte)

²⁷ Monumental ouvrage qui a fait suite à l'expédition de Bonaparte en Égypte, et dont la publication s'échelonne de 1809 à 1828 (cf. Chapitre 4).

irréremédiablement les momies, tombeaux et autres trouvailles. D'ailleurs, ce n'est qu'avec la présence de Mariette à la tête du Service des antiquités égyptiennes en 1858 que le pillage de l'Égypte par les puissances coloniales — en l'occurrence, la France et l'Angleterre — a pu commencer à être freiné. Auparavant, en effet, le fouilleur avait le droit de rapporter sa part du butin dans son pays. Ainsi se sont constituées les plus grandes collections égyptiennes de l'Europe, dont celle du consul d'Angleterre, Henry Salt, et celle du consul de France, Bernardino Drovetti²⁸. C'est surtout avec le XX^e siècle, particulièrement grâce à l'égyptologue Gaston Maspero, que les fouilles ont pu être réglementées :

L'une des dernière tâches de Maspero est l'établissement d'une nouvelle loi sur les antiquités, plus sévère, qui voit le jour en 1912. Désormais, on ne concédera plus de fouilles à des particuliers : elles seront réservées à des missions savantes, après approbation de leur projet. Les fouilleurs n'auront plus le droit d'emporter la moitié de leurs trouvailles, mais seulement les pièces dont un exemplaire existe déjà au musée du Caire²⁹.

Aujourd'hui, chaque objet trouvé lors de fouilles appartient seulement à l'Égypte; il est même interdit de sortir ne fut-ce qu'un échantillon de sol hors du pays. Apprentissage par essais et erreurs : telle a donc été la démarche pendant près d'un siècle et demi de fouilles et d'expérimentations de toutes sortes. La profession d'égyptologue exige de nos jours une solide formation universitaire, de même qu'une rigueur scientifique exemplaire; en outre, la technologie telle que la datation au carbone 14, l'examen au scanner, ou encore la thermoluminescence, a beaucoup transformé ce champ de recherche. Toutefois, au XIX^e siècle, l'égyptologie était encore dans ses balbutiements; c'est donc avec prudence qu'il faut

²⁸ Henry Salt (1780-1827) et Bernardino Drovetti (1776-1852) ont été les premiers mécènes de l'égyptologie : les quatre grands musées européens ayant possédé une importante collection égyptologique au XIX^e siècle — le Louvre, le British Museum, le Musée de Turin et celui de Berlin — ont vu leur collection s'enrichir extraordinairement grâce à ces collections privées. Voir à ce sujet Jean Vercoutter, *À la recherche de l'Égypte oubliée*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1986 (particulièrement le chapitre IV, « Aventuriers et voleurs », p. 53-85), ainsi que l'ouvrage de Brian M. Fagan, *The Rape of the Nile : Tomb Robbers, Tourists, and Archaeologists in Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

²⁹ Robert Solé, *L'Égypte, passion française*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, p. 298. Maspero est également celui qui « a assuré à la France une position très forte [en Égypte]. L'Entente cordiale de 1904 précise que le Service des antiquités égyptiennes sera toujours réservé à un Français. » (*Ibid.*) Cela sera respecté jusqu'à l'indépendance de l'Égypte dans les années 1950.

employer le terme *égyptologie* lorsqu'on traite de cette période, particulièrement de la première moitié du siècle. En effet, des aventuriers comme Giovanni Belzoni ont souvent fait office d'égyptologues sans posséder une formation académique, gagnant leur réputation par des découvertes sensationnelles au service d'un mécène³⁰. De plus, il est difficile de concevoir comme scientifiques les entreprises de fouilles et de pillage par les puissances coloniales, bien que certaines d'entre elles fassent aujourd'hui partie de l'histoire de l'égyptologie. Comment mettre sur le même pied d'égalité de telles entreprises avec une science proprement dite? Même la colossale et fondatrice entreprise qu'a été l'expédition d'Égypte de Bonaparte — incluant l'ouvrage *Description de l'Égypte* qui en est issu — ne doit pas être confondue avec les travaux des plus célèbres égyptologues du XIX^e siècle, comme les Français Auguste Mariette, Émile Prisse d'Avennes et Gaston Maspero, les Anglais W. M. Flinders Petrie et John Gardner Wilkinson, ou les Allemands Karl Richard Lepsius et Heinrich Brugsch³¹.

Une seconde raison vient de l'interdisciplinarité du concept, ce qui fait que les spécialistes sont souvent issus de domaines différents : archéologie bien sûr, mais aussi histoire et histoire de l'art, muséologie, anthropologie, et toutes les disciplines relatives à l'étude des documents anciens, dont la philologie qui, comme le souligne Dominique Valbelle, constitue « la branche prestigieuse de l'égyptologie³² », incluant l'épigraphie et la papyrologie. Historiquement parlant, l'étude des textes semble donc avoir toujours eu

³⁰ Arrivé en Égypte afin de montrer au souverain une machine hydraulique de son invention, Belzoni s'intéresse à l'archéologie et trouve un emploi de fouilleur auprès du consul britannique, Henry Salt. Pour le compte de ce dernier, Belzoni a fait des découvertes extraordinaires, dont le tombeau du pharaon Séthi I^{er} dans la Vallée des Rois. Les expositions itinérantes qu'il a mises en place en Europe à son retour d'Égypte ont été parmi les plus populaires du siècle.

³¹ Pour un panorama de l'égyptologie française du XIX^e siècle, voir les ouvrages de Robert Solé (*op. cit.*) et de Jean Vercoutter (*op. cit.*); enfin pour un panorama des rapports politiques entre la France et l'Angleterre au sujet de l'égyptologie, on consultera avec intérêt l'article de Daniel J. Grange, « Archéologie et politique. Égyptologues et diplomates français au Caire (1880-1914) » in Michel Dewachter et Alain Fouchard (dir.), *L'égyptologie et les Champollion*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, p. 355-370.

³² Dominique Valbelle, *L'égyptologie*, Paris, PUF, 1991, p. 63.

préséance sur le travail de terrain. David Jeffreys³³ montre bien que les premiers archéologues du XIX^e siècle — ceux qu'on appelait alors des *antiquaires*³⁴ — étaient d'abord des savants de cabinet imprégnés de culture classique; de son côté, Guillemette Andreu renchérit en soulignant que l'égyptologie naissante est scindée en deux oppositions : « Dès les débuts de l'égyptologie, un clivage se fait sentir entre les égyptologues de terrain et ceux de cabinet, plus intéressés par les études en grammaire et philologie³⁵. » Ces deux figures peuvent être représentées par deux savants de renom que nous avons déjà mentionnés : Auguste Mariette et Jean-François Champollion. Le premier a permis, par sa rigueur, de donner ses lettres de noblesse au travail archéologique sur le terrain; c'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que le khédivé Ismaïl n'a pas hésité à lui offrir la direction du premier musée archéologique d'Égypte³⁶. Mariette et l'Anglais Flinders Petrie sont ceux qui ont véritablement créé une méthode d'excavation, de classification, de restauration et de conservation reliée aux fouilles³⁷. Quant au second, son déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique a certes une place de choix dans les annales de la science. Il a également été le premier à montrer l'importance de prendre en compte toute l'histoire de l'Égypte et non seulement la période dite pharaonique. Il a enfin été au centre du débat religieux provoqué

³³ David Jeffreys, « Introduction — Two Hundred Years of Ancient Egypt : Modern History and Ancient Archaeology », in David Jeffreys (dir.), *Views of Ancient Egypt since Napoleon Bonaparte: imperialism, colonialism and modern appropriations*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 1-18.

³⁴ Il ne faut pas confondre l'antiquaire en tant que spécialiste de l'antiquité, c'est-à-dire l'ancêtre de l'archéologue, et le marchand ou le collectionneur.

³⁵ Guillemette Andreu, « L'égyptologie. Une science en partage », in Jean-Marcel Humbert (dir.), *France-Égypte: dialogue de deux cultures*, Paris, AFAA/Paris-Musées/Gallimard-L'œil, 1998, p. 54.

³⁶ Ce musée a d'abord été connu sous le nom de musée de Boulaq en 1858; en 1880, il emménage dans une annexe du palais du Khédivé Ismaïl; enfin, en 1900, il déménage dans un tout nouveau bâtiment d'architecture néoclassique, où il se trouve toujours.

³⁷ David Jeffreys (*loc. cit.*, p. 6) insiste sur le rôle fondateur de Flinders Petrie dans le développement de l'égyptologie : « By the end of the 19th century, Flinders Petrie had introduced new methodological advances such as quantitative methods, in the form of seriation, into archaeological analysis, and new non-intrusive recording techniques (x-radiography) for delicate specimens such as mummified remains. »

par sa découverte, avec ses conséquences sur la chronologie biblique³⁸. Toutefois, l'aventure en terre égyptienne n'est pas que l'apanage de Mariette : vers la fin de sa vie, Champollion a également fait le voyage en Égypte, laissant comme témoignage une extraordinaire correspondance³⁹. Ainsi, l'image du savant français, de l'expédition d'Égypte jusqu'aux illustres Mariette et Maspero, en passant par Champollion, se construira à la fois autour de l'érudition et d'un goût pour l'aventure. Comme nous le verrons, les auteurs de récits de voyage en Égypte n'hésiteront pas à mettre en valeur cet aspect que l'on retrouvera à la fois chez Denon, Du Camp et Loti.

Une troisième raison, enfin, vient de la difficulté à cerner le véritable objet de recherche de l'égyptologue. Il va de soi que cet objet est l'Égypte, mais de quelle Égypte s'agit-il exactement? Si l'image qui nous vient immédiatement en tête consiste en une série de ruines, de tombeaux et de momies, l'égyptologie française tend aujourd'hui à couvrir un champ beaucoup plus vaste, comme le souligne Dominique Valbelle :

Quoique l'égyptologie désigne couramment la seule étude de l'Égypte pharaonique, le terme s'applique en fait à celle de l'Égypte ancienne dans son ensemble et, peu à peu, elle tend à devenir indissociable de celle de domaines voisins comme l'Égypte médiévale, moderne et contemporaine, sa géographie physique et humaine ou son ethnographie⁴⁰.

Du côté anglo-saxon, c'est le monde pharaonique qui prédomine dans les études égyptologiques, laissant les époques qui l'enserrent, comme l'Égypte préhistorique, gréco-romaine, copte ou islamique, à d'autres disciplines, ainsi que l'indique David Jeffreys :

Even today, as a discipline "Egyptology" has an unusually precise meaning, being specifically the study of society in the Nile Valley from 3000 BC (the beginning of unitary rule, or the dynastic period) to 330 BC (the arrival of Alexander), or at the latest the first century AD. Many would even narrow it down still further and define

³⁸ Sur Champollion et sa découverte, voir Chapitre 4.

³⁹ Cette correspondance, de même qu'un journal de voyage, ont été édités par Hermine Hartleben sous le titre *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, « Epistémè », 1986.

⁴⁰ Dominique Valbelle, *op. cit.*, p. 29.

the end date as 1000 BC (regarded as the final period of indigenous dynastic rule). Egyptian prehistory (except very late prehistory) is often not considered a proper concern of Egyptology; Islamic archaeology in Egypt is similarly treated as the territory of Arabists, and its administration is the responsibility of an entirely different department of government⁴¹.

En ce qui concerne le XIX^e siècle, toutefois, c'est l'Égypte pharaonique qui est à l'origine de l'égyptologie. En effet, c'est la volonté de déchiffrer les hiéroglyphes qui a motivé Champollion dans sa connaissance des langues orientales; c'est aussi ce qui a donné naissance à la chaire d'égyptologie, créée spécialement pour lui, au Collège de France.

En outre, l'attraction du grand public pour la période pharaonique qui, avec la grandiloquence des monuments, a toujours fasciné beaucoup plus que les autres périodes de l'histoire égyptienne, a également joué un rôle important dans le développement de l'égyptologie, amenant celle-ci à se définir dans ce XIX^e siècle qui a vu les sciences humaines apparaître dans le champ du savoir. L'évolution de l'égyptologie en tant que savoir est donc allé de pair avec une volonté de vulgarisation. Des événements populaires comme les découvertes archéologiques, le déchiffrement des hiéroglyphes, le transport d'obélisques égyptiens dans les capitales européennes, les expositions à grand déploiement comme celles de Belzoni ou de Passalacqua⁴², les collections égyptiennes des musées d'Europe, enfin les publications d'ouvrages iconographiques visant un large public, ont tôt fait d'agrandir les limites, il va sans dire, autour de cette science émergente. Par ailleurs, tous les égyptologues ont publié, sans exception, soit des comptes-rendus scientifiques, soit des journaux de voyage, bref des ouvrages dans lesquels la science côtoyait souvent l'éloquence⁴³. Par le fait même, il ne faut pas minimiser l'impact qu'ont eu les récits de voyage au contenu souvent

⁴¹ David Jeffreys, *loc. cit.*, p. 4. Est-ce également ce qui constitue l'égyptologie telle que pratiquée aujourd'hui au Canada ? En effet, la discipline de l'égyptologie, enseignée à l'Université de Toronto, fait maintenant partie du « Department of Near and Middle Eastern Civilizations ».

⁴² Belzoni expose, entre autres, une réplique du tombeau de Séthi I^{er} à l'Egyptian Hall de Londres et à Paris en 1822 avec un succès considérable. Quant à Passalacqua, il expose en 1826 à Paris les objets provenant de la fouille d'une tombe inviolée dans la nécropole thébaine, exposition qui connaît également un fort succès.

⁴³ Robert Solé (*op. cit.*, p. 296) souligne d'ailleurs qu'« [être] égyptologue, être saisi par la passion de l'Égypte, c'est aussi avoir un œil et une plume... ».

érudit, comme ceux de Denon ou Du Camp, sur l'égyptologie en général : leur succès a contribué à répandre parmi un large public les découvertes relatives à l'Égypte. Nul doute que, sans cette entreprise de vulgarisation qui l'a toujours accompagnée, l'égyptologie ne se serait pas développée aussi rapidement. L'égyptologie a donc été définie, d'une certaine manière, par son époque.

L'érudition a donc joué un grand rôle dans la formation de l'imaginaire de l'Égypte ancienne : non seulement a-t-elle permis le passage d'un regard plutôt mythique sur l'Égypte à un regard plus réaliste, mais elle a donné à l'Égypte une caution scientifique, bien que cette dernière ait toujours fini par cohabiter avec le mystère. C'est pourquoi dans cette thèse nous prendrons le terme d'*égyptologie* dans son sens large d'érudition sur l'Égypte pharaonique : sans tomber dans la définition *stricto sensu* de la profession d'égyptologue⁴⁴, nous porterons une attention particulière au regard érudit dans les textes à l'étude. Cette question des rapports entre savoir⁴⁵ et littérature n'est d'ailleurs pas tout à fait nouvelle; depuis un peu plus d'une quinzaine d'années, l'épistémocritique s'est développée comme une méthode d'analyse de textes. Celle-ci repose d'abord sur une prise de conscience du langage en tant que lieu commun entre deux champs en apparence distincts. Comme l'indique Laurence Dahan-

⁴⁴ Il va de soi également que cette thèse ne prendra pas en considération les nombreux débats actuels reliés à l'égyptologie. Nous avons déjà relevé la difficulté qu'a l'égyptologie d'aujourd'hui de définir son objet. Nous pouvons, en outre, souligner trois autres enjeux. Premièrement, les tentatives de prétention scientifique qui cherchent dans l'Égypte l'explication de mystères ésotériques en utilisant des voies savantes; pour un compte-rendu de ces diverses interprétations et leur lien avec l'égyptologie, voir Lynn Picknett et Clive Prince, « Alternative Egypt », (in Sally MacDonald et Michael Rice (dir.), *Consuming Ancient Egypt*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 175-193). Deuxièmement, le débat entourant l'afrocentrisme en égyptologie et les origines africaines de la Grèce antique, entre autres celui concernant l'ouvrage de Martin Bernal (*Black Athena*); pour un compte-rendu de ce débat, voir David Wengrow, « Forgetting the *Ancien Régime* : Republican Values and the Study of the Ancient Orient », (in David Jeffreys (dir.), *Views of Ancient Egypt Since Napoleon Bonaparte*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 179-193). Troisièmement, le rôle joué par les Égyptiens eux-mêmes dans l'évolution de l'égyptologie et la place qui leur revient dans cette discipline; voir à ce sujet Donald Malcolm Reid, *Whose Pharaohs ? Archaeology, Museums, And Egyptian National Identity From Napoleon to World War I*, Berkeley, University of California Press, 2002.

⁴⁵ Annie Escuret-Bertrand (« Savoirs et littérature à l'époque victorienne », in Daniel Minary (dir.), *Savoirs et littérature I*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 13) souligne : « Parler de savoir plutôt que de science, c'est admettre, avec Michel Pierssens, qu'il existe un fonds commun à tous les champs du discours [...]. »

Gaida, il « se dessine un processus général de circulation des savoirs et des formes, qui explique la solidarité existant entre les conceptions scientifiques d'une époque donnée et les structures narratives qu'elle privilégie⁴⁶. » Ce qui pourrait expliquer, par exemple, pourquoi le récit de voyage semble avoir supplanté tous les autres genres littéraires du XIX^e siècle en ce qui a trait à la représentation de l'Égypte ancienne. En effet, mis à part Gautier, personne n'a tenté de recréer l'antique Égypte par le biais du roman. Dans un même souffle, nous pouvons nous demander s'il est possible que ce soit la présence trop marquée de l'érudition qui ait écarté à la fois le récit de voyage et le corpus romanesque de l'égyptomanie, voire si la place prise par le savoir aurait écarté le récit de voyage des études littéraires en général. En effet, comme nous le verrons plus loin, le récit de voyage a toujours dû se justifier pour être considéré comme un genre littéraire à cause de son lien privilégié avec le référent. Sans mettre au premier plan une redéfinition de ce genre littéraire, notre thèse permettra une réflexion importante sur les enjeux entourant ce type de texte⁴⁷.

Il ne va pas de soi de parler de l'imbrication dans un texte littéraire, déjà polysémique, d'un savoir qui est lui-même un tissu complexe. Michel Pierssens, dont les travaux sur l'épistémocritique sont fondateurs, souligne d'emblée qu'il faut réévaluer le concept de savoir lorsqu'il est question de littérature :

Un « savoir », dès lors qu'il devient texte, quand la parole le traduit, ne peut être par conséquent qu'un hybride issu d'une généalogie compliquée [...]. Aussi faut-il, quand il s'agit d'en comprendre les effets en littérature, en parler au pluriel : c'est à *des savoirs* que nous avons à faire, plutôt qu'au Savoir unique et majuscule⁴⁸.

En outre, il faut se méfier d'une grande tentation, particulièrement dans un texte qui met un savoir au premier plan : croire que celui-ci ne représente que la caution *réaliste* d'un récit⁴⁹.

⁴⁶ Laurence Dahan-Gaida, « Avant-propos » in *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷ Voir particulièrement les deux dernières portions de notre chapitre 2, « Le pacte viatique : un effet de réel » et « Le récit de voyage : entre bibliothèque et musée ».

⁴⁸ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990, p. 8. (souligné dans le texte)

⁴⁹ Pierssens (*Ibid.*, p. 11, note 5) souligne : « C'est dire aussi que le recours aux ressources des savoirs ne suffit pas à faire d'un texte un texte « réaliste », de quelque façon qu'on l'entende (le genre

Au lieu de s'attarder au degré de réalisme scientifique dans un texte, il faut plutôt, comme le souligne Pierssens, évaluer le rôle joué par le savoir dans l'œuvre à l'étude :

Notre visée n'est donc pas de trancher du vrai et du faux, de l'orthodoxie ou de la déviation; elle est bien plutôt de saisir la fécondité singulière d'un régime épistémique donné dans une situation d'écriture donnée. En d'autres termes : comment tel savoir sert-il telle œuvre ou telle construction privée qui la prépare [...] ? Quels moyens lui prête-t-il pour servir quelle fin?⁵⁰

Dans notre cas, il faut donc poser la question du rôle joué par le savoir égyptologique dans le cadre d'un texte donné. Par exemple, nous postulons qu'il y a une raison pour laquelle les auteurs des textes de notre corpus ont accordé une grande importance aux lectures savantes, soit en préparation d'un voyage, soit dans l'élaboration d'un roman : c'est le cas notamment du *Roman de la momie* de Théophile Gautier, qui emprunte une grande partie de son savoir à l'ouvrage de l'historien Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*⁵¹. La question du rôle joué par la documentation qui précède l'écriture de l'œuvre est essentielle à la représentation de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique dans ces textes.

Une piste mérite d'être soulignée ici : la distinction opérée par Philippe Hamon⁵² entre les divers types de sources de savoirs utilisés dans le texte. Parmi celles-ci, on trouve principalement la source *intratextuelle* (par exemple, un personnage, ou le narrateur, est tributaire d'un savoir) et la source *extratextuelle* (par exemple, la présence explicite de

fantastique n'est-il pas là d'ailleurs pour nous montrer à l'évidence que savoir et fantasme font d'excellents partenaires)? »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*, Paris, Gide et Baudry, 1856. Nous reviendrons sur ce texte dans notre chapitre 6.

⁵² Philippe Hamon, « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 496. Ses théories sur l'inclusion du savoir dans le texte littéraire ont été reprises dans de nombreux ouvrages portant sur la description littéraire; c'est, entre autres, ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean nomment la *fonction mathésique* de la description : « Il s'agit de disposer, à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures. » (*Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1998 [1989], p. 26 et suiv.)

documents dans les sources génétiques du texte). Cette distinction pourrait ainsi servir à expliquer le rôle joué par le savoir dans le roman de Gautier, ainsi que dans le récit de voyage, dans lequel l'écrivain-voyageur se transforme souvent en égyptologue amateur. Enfin, bien que Philippe Hamon analyse surtout le roman réaliste, dont on connaît les relations privilégiées qu'il entretient avec le savoir, il affirme néanmoins qu'il y a

deux usages possibles du texte de savoir : celui qui, dans la circularité infinie et invérifiable des citations et des rewritings, dissout l'autorité du vérifiable et de l'Énonciation unique; celui qui mime le discours de l'Autre [...] pour investir son autorité et s'instituer comme sujet-source, tout en réduisant, par diverses procédures d'homogénéisation, le « pluriel » intertextuel dans l'unité d'un ton perpétuellement assertif⁵³.

À cet effet, Hamon postule qu'il y a une sorte d'intertexte dans ce qu'il nomme le « texte de savoir » : comme un texte liminaire, le *document* (de façon plus générale, le savoir ayant précédé la rédaction), se superpose au texte de fiction, ce dernier présente une vive conscience de l'altérité que pose la présence du savoir⁵⁴. Les rapports entre l'œuvre de Gautier et l'ouvrage de Feydeau présentent une articulation intéressante de cette problématique, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

L'érudition dans les textes portant sur l'Égypte ancienne utilise également la médiation de l'aspect visuel. Comme le souligne Andrew Wheatcroft, à partir de la *Description de l'Égypte*, aucun ouvrage dont la prétention est de montrer l'Égypte ne pourra être publié sans la présence d'une iconographie : « I contend that after the production of the Ur-text of Egyptology, *Description de l'Égypte* [...], the underlying cultural expectation was that books

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ On pourrait ajouter ici la question de la délégation du savoir à l'intérieur du texte, sur laquelle réfléchit Hamon dans son analyse du texte réaliste (« Un discours contraint », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181). Hamon souligne que le savoir dans le texte peut passer par « un personnage délégué, porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique [...] ; ce dernier n'est donc plus que la justification, le truchement *a posteriori* de ce savoir, le garant vraisemblable d'une tranche lexicale technique à « placer ». Il n'est plus *fonction* romanesque, *fiction*, mais *fonctionnaire* délégué de l'énonciation réaliste, entièrement déductible des contraintes et du cahier des charges de cette posture. » (p. 140-141, souligné dans le texte)

on the topic would take a specific visual and textual form⁵⁵. » Le document qui précède la rédaction n'est pas nécessairement un texte; il peut s'agir, en effet, d'une image, ce qui pose une intéressante question concernant le rapport qu'entretient la littérature avec les ouvrages iconographiques, particulièrement ceux qui ont servi à l'élaboration d'une œuvre : doit-on dans ce cas considérer l'iconographie comme de l'art ou comme un document? Cette question a particulièrement touché la photographie qui se développe à la fin du premier tiers du XIX^e siècle. Il faut surtout noter que, dès son invention, la photographie a toujours oscillé entre les domaines de l'art et de la science qui ont tour à tour cherché à s'accaparer la découverte, donnant lieu à ce que André Rouillé nomme des *controverses* et des *utopies* : « controverses à propos de son statut artistique, utopies à propos de ses usages scientifiques et industriels⁵⁶. » Le milieu du XIX^e a été particulièrement fertile en réflexions et critiques de toutes sortes sur la photographie et son rôle dans la société⁵⁷ : d'une part, on retrouve les tenants de la photographie comme avènement scientifique, pur fantasme d'une objectivité à laquelle la science rêvait d'accéder depuis longtemps; d'autre part, il y a les partisans d'un nouvel art, qui transcenderait même la peinture au niveau de la représentation du réel. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les deux partis ont été loin de trouver un terrain commun : il faut attendre quelques décennies avant qu'on accepte que la photographie devienne à la fois une forme artistique et un outil pour la science, grâce à son objectivité. Les critiques aujourd'hui célèbres de Baudelaire et Flaubert, le premier vilipendant la photographie, l'autre s'en moquant, montrent également que ce médium était loin de faire l'unanimité chez les écrivains.

⁵⁵ Andrew Wheatcroft, *loc. cit.*, p. 153. Voir figure 3 (page frontispice de la *Description de l'Égypte*), p. 347.

⁵⁶ André Rouillé, « La photographie entre controverses et utopies », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 249.

⁵⁷ Les rapports entre la photographie et la culture ont récemment fait l'objet d'un certain nombre d'ouvrages, non seulement sur le XIX^e siècle, mais également sur le XX^e siècle, particulièrement depuis l'importante réflexion de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980. Du même auteur, on pourra également se reporter à une réflexion plus théorique intitulée « Le message photographique » in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1982, p. 9-24.

Il reste que l'apparition de la photographie a contribué de façon extraordinaire à l'éclosion du visuel dans l'imaginaire de l'Égypte ancienne. Après l'invention du daguerréotype et le perfectionnement du calotype, mieux adapté au voyage, de nombreux voyageurs se transforment en photographes⁵⁸. Un écrivain comme Maxime Du Camp, par exemple, qui voyage en Égypte dans les années 1849-1851, publie à la fois un album de dessins photographiques (1852) et un récit de voyage (1854)⁵⁹. On oublie quelquefois que le voyage de Du Camp s'effectue pour le compte d'une mission scientifique; en ce sens, le « Rapport de la commission nommée par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres pour rédiger les instructions du voyage de M. Maxime Du Camp » montre bien tout le rêve associé à l'invention de la photographie vers le milieu du siècle :

En demandant des instructions destinées à le guider dans le voyage qu'il va entreprendre, M. Maxime Du Camp annonce à l'Académie qu'il part muni d'un appareil (de photographie) pour recueillir sur sa route, à l'aide de ce mode merveilleux de reproduction, les vues des monuments et les copies des inscriptions. L'assistance de ce nouveau compagnon, habile, prompt et toujours scrupuleusement fidèle, peut donner aux résultats du voyage de M. Du Camp un caractère particulier et une grande importance. Votre commission a considéré qu'elle devait rédiger les instructions de ce voyageur de manière à lui faciliter la recherche des points

⁵⁸ Le daguerréotype est officiellement présenté par Louis Daguerre à l'Académie française des sciences en 1839. Il s'agissait d'un procédé sans négatif — chaque image étant unique —, qui consistait à fixer une image sur une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie; ce procédé était long et nécessitait un équipement encombrant. C'est pourquoi cette invention a été perfectionnée de façon à la rendre plus malléable : en 1841, William Henry Fox Talbot met au point le procédé du calotype qui, grâce au négatif sur papier, permet à la fois la reproduction de l'image et le transport d'un équipement moins encombrant, mieux adapté au voyage. C'est ce procédé qu'adoptent les voyageurs-photographes des années 1850, dont Maxime Du Camp.

⁵⁹ Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, 1852. Son récit de voyage, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre 5. On remarquera que, à la suite de Du Camp, une grande partie des voyageurs en Égypte — écrivains ou non — publient un album photographique; les années 1850 en comptent plusieurs, dont Félix Teynard (1858), John B. Greene (1854) et Louis de Clercq (1858-59).

particuliers, où son instrument sera applicable, où ses conquêtes d'un nouveau genre seront pour la philologie, l'archéologie et l'art d'une immense ressource⁶⁰.

Ce texte montre également l'importance du rôle joué par la photographie dans la renaissance de l'archéologie qui caractérise cette période :

L'invention de la photographie est contemporaine d'un engouement pour l'archéologie et la redécouverte des temps anciens. L'épreuve est trace d'un spectacle qui sera ultérieurement perçu comme révolu: elle porte, de façon prospective, sur l'état présent un regard qui ressemble à celui que l'historien porte sur le passé et apparaît presque ainsi comme modèle d'une démarche archéologique⁶¹.

Même les égyptologues, comme Auguste Mariette ou Prisse d'Avennes, s'adjoignent à partir des années 1858 les services d'un photographe, devenu désormais une aide indispensable à toute fouille archéologique. La photographie sera utilisée, entre autres, à des fins de catégorisation et de classement; elle fera également office de témoin lors d'événements exceptionnels, comme on a pu le constater lors de la découverte du tombeau de Toutankhamon par Howard Carter en 1922.

En outre, la photographie et l'archéologie participent d'une activité herméneutique similaire : rendre visible ce qui était jusqu'alors dissimulé. Cela est particulièrement le cas avec l'Égypte, comme le note Alain Buisine :

Les photographes du XIX^e siècle semblent donc être irrésistiblement attirés par les monuments égyptiens à proportion même de leur enfouissement qui assure leur pouvoir de fascination : ils désirent d'autant plus les reproduire qu'ils sont en bonne partie enterrés et dissimulés. À cet égard, ils agissent exactement comme les

⁶⁰ Cité dans Michel Dewachter, « Une étape de l'orientalisme : La mission archéologique et photographique de Maxime Du Camp (1849-1851) », in Michel Dewachter et Daniel Oster (dir.), *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 14.

⁶¹ Danièle Méaux, « Photographies de l'Orient (1850-1880): empreintes du réel et miroirs de fictions » in Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 60.

archéologues exhumant les temples et les tombeaux : il s'agit pour eux de les faire apparaître, de les *révéler*⁶².

En fait, c'est tout le XIX^e siècle qui voit une transformation épistémologique dans le rapport entre le visible et l'invisible, auquel n'échappe pas la photographie, comme l'indique Marta Caraion :

Le passage du visible vers l'invisible opéré dans les champs du savoir au XIX^e siècle, signifie en outre pour la photographie le glissement d'une fonction de reproduction simple à l'établissement d'un sens [...]. La photographie devient ainsi doublement un outil de savoir, en copiant fidèlement ce que l'œil voit, et en lui fournissant des compléments d'informations sur ce qui se dissimule derrière les apparences immédiates⁶³.

Les théories de Cuvier — entre autres, sa loi de corrélation des formes qui lui permet de reconstituer un animal à partir d'un fragment d'os — nourrissent le rêve de reconstitution qui sous-tend le développement de l'illustration de mondes antiques en général, et de l'Égypte pharaonique en particulier.

On s'aperçoit, par ailleurs, que la photographie partage ce rêve de reconstitution non seulement avec l'archéologie, mais avec l'architecture, comme en témoigne l'architecte Viollet-le-Duc, « qui regardera la photographie comme un outil préliminaire pour la restauration de bâtiments, permettant à la fois la conservation de l'état ancien sous forme d'image et sa reproduction conforme sur le terrain⁶⁴. » En effet, les *restaurations*, « à savoir des reconstitutions complètes du monument dans son état primitif, ou tout au moins, lorsque

⁶² Alain Buisine, « Photographie et égyptologie » in *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993, p. 36. (souligné dans le texte)

⁶³ Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 45. L'auteur souligne en note qu'on peut inclure l'apparition de la photographie dans la mutation qu'implique le passage de l'épistémè classique à celui du positivisme, tel que l'a présenté Michel Foucault dans *Les mots et les choses* : « [...] ce sera aussi le début de ce qui permet, en substituant l'anatomie au classement, l'organisme à la structure, la subordination interne au caractère visible, la série au tableau, de précipiter dans le vieux monde plat, et gravé noir sur blanc, des animaux et des plantes toute une masse profonde de temps à laquelle on donnera le nom renouvelé d'*histoire*. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 232.

les temples sont presque entièrement conservés⁶⁵ », de même que les *états relevés*, « c'est-à-dire des gravures représentant le monument tel qu'il serait si on le débarrassait de tous les décombres l'occultant et si l'on remettait à leur place tous les éléments tombés du bâtiment, qui figurent sur le sol [...] »⁶⁶, deviennent monnaie courante dès les premières parutions d'ouvrages illustrés sur l'Égypte. Selon Philippe Hamon⁶⁷, la métaphore architecturale dans le texte littéraire peut être également perçue comme une activité herméneutique qui, tout comme une analyse de texte, cherche à découvrir le sens caché derrière la façade, articuler l'invisible au visible en quelque sorte. En effet, la métaphore architecturale permet la symbiose entre les deux particularités d'un objet qui sont nécessaires à la signification : son côté visible (signifiant), lié au réel, faisant en sorte que pyramides, sphinx, temples et tombeaux deviennent immédiatement perceptibles en tant qu'objets architecturaux particuliers; son côté invisible (signifié), qui est plutôt l'abstraction de l'objet, telle l'harmonie de ses lignes ou encore son sens symbolique, par exemple sa relation avec la nature ou les rites funéraires. Ainsi, la photographie, l'archéologie et l'architecture possèdent toutes en commun ce désir de percevoir ce qui est caché sous la couche visible du réel; par le fait même, elles portent véritablement à son paroxysme le rêve de reconstitution de mondes anciens qui a marqué tout le XIX^e siècle.

C'est pourquoi l'iconographie que contiennent les ouvrages illustrés sur le pays des pharaons, tout en procurant de l'agrément, possède une visée objective, voire pédagogique. Cela n'est d'ailleurs pas l'apanage de la seule photographie : les gravures qui ont paru dans les ouvrages du début du XIX^e siècle, par exemple celles de la *Description de l'Égypte* ou du voyage de Vivant Denon, ont eu pour objectif non seulement de montrer l'Égypte mais de prouver la véracité du texte. Un étrange rapport se dresse alors entre l'iconographie et le

⁶⁵ Alain Buisine, *loc. cit.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Voir surtout le chapitre intitulé « Texte et architecture » dans *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 19-52. La majeure partie de ce chapitre avait précédemment paru sous forme d'article (« Texte et architecture », *Poétique*, n° 73, 1988, p. 3-26).

texte, chacun revendiquant cette caution scientifique qui est essentielle au XIX^e siècle⁶⁸. Le récit de voyage d'un écrivain comme Du Camp constitue un excellent exemple : la seule mention de la présence d'un appareil photographique dans ses bagages suffit, aux yeux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, à le transformer en un archéologue chevronné. Par le fait même, c'est son album de dessins photographiques qu'on affublera des lauriers de la science, reléguant son récit de voyage à un succès populaire.

1.3 Conclusion

C'est donc au confluent des études littéraires, de l'égyptomanie et de l'égyptologie que se situe notre recherche. Nous avons vu que l'imaginaire de l'Égypte pharaonique se dessine peu à peu dans les arts et les sciences, évoluant entre l'égyptomanie, un champ de recherche qui se construit à partir de la fascination que porte la civilisation occidentale à l'Égypte ancienne, se nourrissant d'un culte de l'image et de l'évolution d'un mythe, et l'égyptologie, un champ de recherche qui repose en premier lieu sur une érudition, et qui cherche depuis deux siècles environ à affiner ses outils scientifiques. Bien que ces deux champs constituent deux regards en apparence opposés, nous avons tout de même noté des recoupements, dont le plus évident est sans aucun doute l'interdisciplinarité qui les caractérise, leur donnant à la fois cette diversité et cette apparente opposition dans leur approche respective de l'Égypte, procurant ainsi au chercheur à la fois l'ivresse et la difficulté de se trouver face à un champ à peine défriché.

Enfin, nous avons vu que le texte littéraire constitue véritablement le meilleur moyen de comprendre l'essentiel d'un imaginaire comme celui de l'Égypte pharaonique. Les rapports privilégiés qu'il entretient avec les champs de l'égyptomanie et de l'égyptologie en témoignent : pour le premier, ces rapports portent davantage sur la question de l'iconographie, bien que la problématique des sources égyptisantes concerne également la

⁶⁸ Voir à ce sujet l'article de Claire Bustarret, « Vulgariser la civilisation : science et fiction "d'après photographie" », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *op. cit.*, p. 128-141. Pour l'auteur, il y a comme un renversement dans les tendances concernant l'utilisation de la photographie dans les ouvrages illustrés : on remarque un souci de vulgarisation à l'époque où domine la prétention à la science, tandis qu'un souci méthodologique apparaît vers la fin du siècle, à une époque où la vulgarisation scientifique atteint son apogée.

littérature; pour le second, ils portent surtout sur le lien qu'entretient le texte avec un savoir. Par ailleurs, ce dernier est toujours lié à la question du visuel, comme le montre le lien ténu qu'a entretenu l'égyptologie avec la photographie. Enfin, un étrange rapport se dessine entre l'égyptomanie et l'égyptologie : le lien entre l'érudition et le mythe, tout à fait perceptible dans les études portant sur l'égyptomanie, est un élément dont l'égyptologie cherche continuellement à se défaire, dans sa recherche d'une représentation objective de l'Égypte, qui ne passerait pas par la médiation de filtres culturels ou artistiques. La littérature, comme de juste, sera témoin de cette ambivalence.

CHAPITRE 2

LA MESURE DE L'ORIENT : ORIENTALISME ET RÉCIT DE VOYAGE

Pas un mot peut-être ne fut, autant que celui d'Orient, chargé de valeurs sentimentales, passionnelles même : selon les esprits, les phases même d'une pensée, il évoque fascination, répulsion, effroi; associé aux images les plus diverses, à chaque fois la portion de terre qu'il couvre augmente ou diminue, change de faune et d'âme, pour donner raison à la prédilection, à l'antipathie, à la peur.

Raymond Schwab

Soulignons d'emblée que, comme l'Égypte pharaonique appartient à cet ensemble que l'on nomme l'Orient, une étude portant sur cet imaginaire ne peut éviter de s'inscrire dans le champ de l'orientalisme. Tout comme l'égyptomanie et l'égyptologie, l'orientalisme possède un certain nombre de choses en commun avec les études littéraires, particulièrement avec le genre du récit de voyage. C'est pourquoi ce chapitre dressera un survol de l'orientalisme et montrera ses liens avec notre problématique. Il s'agira de voir principalement en quoi ce style de pensée constitue un substrat nécessaire à cette thèse et, surtout, en quoi il se veut, en tant que discours savant, un corollaire à l'égyptologie que nous avons définie dans le chapitre précédent. En outre, nous porterons une attention particulière à l'œuvre principale d'Edward Said, *Orientalism*¹, qui forme la pierre angulaire du postcolonialisme et qui est à l'origine d'une polémique dont les soubresauts se font toujours ressentir aujourd'hui. Nous verrons également quels postulats propres à l'orientalisme nous seront utiles pour notre recherche, en particulier ceux qui concernent la question des rapports entre littérature et savoir; cela nous amènera, plus précisément, à porter une attention particulière au regard de l'écrivain et à son rôle dans la représentation de l'espace. Enfin, nous proposerons un résumé des principaux enjeux du récit de voyage, genre littéraire qui comporte de nombreux liens avec, d'une part,

¹ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1994 [1979].

la maîtrise d'un savoir, d'autre part, avec une représentation particulière de l'espace. Cependant, il importe de présenter d'abord l'orientalisme en tenant compte à la fois du XIX^e siècle — période dans laquelle s'inscrit notre recherche — et le statut actuel de ce concept.

2.1 *L'orientalisme : entre savoir et pouvoir*

D'entrée de jeu, il importe de souligner que l'orientalisme ne constitue pas un concept homogène à travers l'histoire. Edward Said, dans son ouvrage, distingue trois acceptions du terme. La première définit l'orientalisme comme une discipline universitaire, qui a culminé aux XVIII^e et XIX^e siècles, principalement grâce aux études de langues anciennes :

To be an Orientalist meant university training in Oriental studies (by 1850 every major European university had a fully developed curriculum in one or another of the Orientalist disciplines), it meant subvention for one's travel (perhaps by one of the Asiatic societies or a geographical exploration fund or a government grant), it meant publication in accredited form (perhaps under the imprint of a learned society or an Oriental translation fund)².

La seconde acception présente l'orientalisme comme un discours de domination, repérable dans divers textes, des rapports d'administrateurs coloniaux aux ouvrages savants; cet orientalisme caractérise principalement la période coloniale puisqu'il s'est construit à travers les divers aléas des rapports politiques entre les pays colonisateurs et colonisés. La troisième, enfin, présente l'orientalisme comme un style de pensée, fondé sur l'opposition entre Orient et Occident :

Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident". Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind", destiny, and so on³.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *Ibid.*, p. 2-3. Said précise un peu plus loin dans son ouvrage (p. 239) : « As a discipline, as a profession, as specialized language or discourse, Orientalism is staked upon the permanence of the

Cette dernière acception du terme intéresse particulièrement les études littéraires, l'opposition entre l'Orient et l'Occident ayant marqué tout un pan de la littérature, surtout au XIX^e siècle; cette opposition est textuellement présente, entre autres, dans le récit de voyage sur le Proche-Orient.

L'orientalisme a donc constitué, à l'origine, un champ de recherche qui avait la particularité de porter sur un objet difficile à cerner : l'Orient. Si l'on prend la question d'un point de vue strictement géographique, ce terme couvre plus ou moins un énorme territoire, qui va du Maghreb au Japon, incluant le Moyen-Orient, l'Inde et la Chine. Cependant, chaque pays et chaque époque ont eu *leur* Orient. Pour le XIX^e siècle français, l'Orient recouvre principalement le Proche-Orient : le monde biblique (Jérusalem et les environs), le Maghreb (incluant le désert), la Turquie et l'Égypte ont été parmi les destinations préférées des écrivains-voyageurs de ce siècle. Notons toutefois une différence notable entre les diverses puissances coloniales : si l'Angleterre a connu des rapports particuliers avec l'Inde, la France en a développé avec le Maghreb (Algérie et Maroc, notamment) et l'Égypte, principalement à cause de l'expédition de Bonaparte qui ouvre le siècle. Même si l'Angleterre a eu une mainmise politique sur l'Égypte à partir des années 1880, la France demeure la principale influence culturelle et intellectuelle dans le pays des pharaons durant tout le XIX^e siècle⁴. C'est pourquoi on peut dire, sans exagération, que les Français — et, par extension, les écrivains français — ont eu une relation privilégiée avec l'Égypte. Il reste que cette relation se fonde dans un imaginaire beaucoup plus vaste qu'il importe maintenant d'explorer.

La plupart des auteurs qui ont réfléchi sur le sujet s'entendent au moins sur une chose : l'Orient est une construction culturelle, une invention de l'Occident. À travers les siècles, l'Orient a fini par constituer l'envers nécessaire de l'Occident : une sorte de lieu imaginaire dans lequel tous les interdits deviennent permis; un lieu où sont non seulement acceptés, mais

whole Orient, for without "the Orient" there can be no consistent, intelligible, and articulated knowledge called "Orientalism". »

⁴ Voir, à ce sujet, Robert Solé, *op. cit.*

cultivés, la sexualité et la domination masculine, le despotisme et l'esclavage, l'indolence et la barbarie, bref ce qui engendre tous les excès⁵. En outre, l'Orient représente l'archétype de l'ailleurs fantasmé : il constitue un lieu de rêve par excellence, un lieu haut en couleurs face à une Europe engoncée dans ses redingotes noires et ses corsets. Il est également perçu comme un monde immuable depuis les origines, un temps *hors du temps* pour l'Occident qui est continuellement soumis à de perpétuels changements. Bref, il est la nostalgie nécessaire de l'Occident, comme l'indique Thierry Hentsch :

Hors de nos têtes d'Occidentaux, l'Orient n'existe pas. Pas plus que l'Occident lui-même. L'Occident est une idée qui nous habite au même titre que son terme opposé. Mais nous n'éprouvons nul besoin de le définir: il est nous⁶.

Dans un ouvrage essentiel, *L'Orient imaginaire*, Hentsch présente la question de l'Orient du point de vue des relations politiques tournant autour de la Méditerranée, du Moyen Âge à aujourd'hui. Il montre surtout, grâce à la question centrale de la frontière, à quel point cet Orient n'a jamais été défini de la même manière à travers les époques. Tour à tour, ce sont les empires ottoman ou arabe, « l'islam en tant que religion (qui correspondrait à « christianisme ») et l'Islam en tant que réalité historique et sociale (qui correspondrait à « chrétienté »)⁷ », qui transforment le regard occidental et, par le fait même, les limites posées à cet Orient :

Le mot « Orient » (appliqué ici à la Méditerranée orientale) a changé de sens au cours des siècles: l'Orient de l'Antiquité gréco-latine n'a plus grand-chose à voir avec le nôtre. Preuve en est que la plupart des Occidentaux aujourd'hui identifient — abusivement, d'ailleurs — la Grèce antique à l'Occident, bien qu'elle se situe à l'Orient de cette ligne énigmatique [...]. D'historique qu'elle était, la limite devient peu à peu clivage « culturel », au sens profond que l'opposition Occident moderne et Orient traditionnel donne à ce terme. Ce clivage-là ne doit rien ni à l'Islam ni à la Turquie, mais tire sa signification actuelle de notre modernité⁸.

⁵ *Salammô*, de Flaubert, constitue l'exemple emblématique de ce type d'Orient.

⁶ Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1988, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

En effet, Hentsch montre que, contrairement à l'opinion reçue, ce ne sont pas les Croisades qui ont créé la nette séparation véhiculée aujourd'hui, mais la Renaissance, car c'est au moment où l'Europe a porté son attention sur l'Atlantique et le Nouveau Monde que les rapports avec l'Orient se seraient transformés⁹. Aussi, Hentsch souligne que la frontière entre les trois véritables grandes cultures du Moyen Âge — en l'occurrence, l'Occident du Nord-Ouest, Byzance et le monde arabe — est beaucoup plus féconde en oppositions culturelles que celle établie entre un Occident et un Orient pris au sens large. La question de la place assignée à la Grèce est, en ce sens, révélatrice de la complexité des rapports qui se dessinent à ce moment-là¹⁰.

Ce sont les XVIII^e et XIX^e siècles qui ont construit principalement l'image indélébile de l'Orient dont nous avons relevé les traits précédemment. On oublie peut-être trop souvent que c'est le XVIII^e siècle qui transforme l'Orient en une esthétique. Le XIX^e siècle, en effet, ne constitue que l'aboutissement d'une mode orientale qui avait en quelque sorte débuté avec la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland entre 1704 et 1717; par la suite, des ouvrages comme les *Lettres persanes* de Montesquieu ou *Vathek* de Beckford avaient aidé à populariser ce thème en Europe¹¹. Du point de vue politique, il ne faut pas sous-estimer l'intérêt porté par la France à l'Orient, représenté à cette époque par un dialogue avec les échelles du Levant, ce qui avait donné lieu dès la fin du XVII^e siècle à la formation d'interprètes ou *drogmans*¹². En outre, on sait que la quête des origines constitue le principal

⁹ Selon Hentsch, les rapports entre l'Occident et l'Orient sont demeurés cordiaux durant les Croisades, cette période qu'on présente trop souvent de façon exclusive comme un temps de guerre perpétuelle. Hentsch fait la démonstration, exemples à l'appui, que les Croisades ne furent qu'un conflit religieux, n'entamant nullement les rapports intellectuels et les échanges économiques avec l'Orient (voir principalement le chapitre 2, « Symbiose et conflits », p. 44-78).

¹⁰ Cf. Chapitre 1 (p. 30, note 44), à propos de la thèse selon laquelle la Grèce tirerait ses origines de l'Afrique — et donc de l'Orient — ce qui constitue présentement un important débat dans les études archéologiques. Voir également les chapitres 4 et 5, où il sera question de l'importance accordée à la Grèce antique dans la construction du mythe de l'Égypte ancienne, particulièrement en ce qui concerne le canon artistique.

¹¹ Cela sans compter les *turqueries* du siècle précédent.

¹² Le mot *drogman* (qu'on écrit souvent *dragoman* en anglais ou en allemand) vient de l'arabe *targuman* (qu'on retrouve également translittéré sous diverses formes comme *tourdjouman*,

enjeu du siècle des Lumières; l'Orient y jouera un rôle central, particulièrement grâce à l'étude des langues orientales, à la fois modernes et anciennes, qui se développe en Europe à la fin du XVIII^e siècle : la mode de l'Orient fait alors son entrée dans la sphère du savoir. En premier lieu, dans le cas des langues modernes, la fondation de l'École des langues orientales dans la dernière décennie de ce siècle s'avère essentielle : grâce à des orientalistes comme Louis Langlès et, surtout, Sylvestre de Sacy, des langues étrangères telles le turc, le persan et l'arabe deviennent objet d'étude et d'enseignement en France au tout début du XIX^e siècle. Leur rôle est fondateur à plusieurs égards, en particulier si l'on tient compte du fait que c'est la maîtrise de ces langues qui a permis à Jean-François Champollion — un élève de Sacy — de parvenir au déchiffrement des hiéroglyphes. En second lieu, pour ce qui est des langues anciennes, c'est d'abord le sanskrit et le zend, langues de l'Inde et de la Perse respectivement, qui ont été au centre de l'attention des premiers orientalistes. La traduction par Anquetil-Duperron en 1771 du Zend-Avesta, livre sacré de la religion zoroastrienne, a déclenché une série de traductions similaires d'autres textes, tant du côté français que britannique.

La découverte de ces langues anciennes n'a pas eu pour seul effet d'accentuer la fascination pour les origines de l'Occident; elle a également eu comme conséquence une prise de conscience ressentie dans la plupart des milieux intellectuels européens : l'Europe se retrouve alors avec une histoire qui dépasse largement les cadres traditionnellement acceptés de l'Histoire. Des querelles religieuses ont inévitablement suivi; on se méfiait assurément de ces langues anciennes, qui pouvaient remettre en question la chronologie biblique. Dans l'ensemble, la fascination pour les langues a suffisamment marqué le début du XIX^e siècle

tardjuman, *turjaman* ou *tardchuman*, à l'origine du français *truchement*) qui signifie *interprète*. Pour une intéressante étude du sujet, on se reportera au chapitre que lui consacre Sarga Moussa (« L'invention du drogman ») dans son ouvrage *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 13-26.

pour que l'on parle d'une *renaissance orientale*, terme qui a été repris par Raymond Schwab au milieu du XX^e siècle¹³ :

La deuxième Renaissance sera pour une grande part l'histoire des variations du mot « primitif ». Chaque fois qu'on touchera à des villes enfouies, à des textes indéchiffrables, on s'écriera qu'on retrouve le berceau de l'humanité, la grande affaire étant de rendre à celle-ci son bas-âge confondu avec la notion de haute-époque; sur quoi [...] on demande aux civilisations retrouvées des arguments pour étayer ou démolir la foi¹⁴.

Que ce soit dans le but d'une quête des origines ou pour remettre en question certains postulats, la traduction de textes anciens a véritablement donné à l'étude des langues une position centrale dans la fascination générale pour l'Orient. C'est pourquoi on ne peut chercher à circonscrire l'orientalisme sans tenir compte de l'aspect linguistique et, surtout, de l'étude des textes.

Qu'est-ce qui constitue l'orientalisme aujourd'hui? Il faut souligner d'emblée que la conception que l'on en avait au XIX^e siècle — c'est-à-dire comme une discipline savante — n'existe plus. Depuis le XIX^e siècle, le rapport entre le sujet occidental et l'objet oriental s'est transformé, principalement depuis la parution de l'ouvrage de Said, *Orientalism*, qui a contribué à l'éclosion de ce que l'on nomme le postcolonialisme. En effet, si l'on cherchait dans les siècles précédents à mesurer la civilisation occidentale à l'aune d'une origine qui trouvait sa source, non plus seulement en Terre sainte, mais dans des cultures encore plus à l'est, dans les territoires quasi-imaginaires de la Perse et de l'Inde, on cherche aujourd'hui à comprendre plutôt ce qui caractérise l'Occident en tant que civilisation, moins par une quête

¹³ Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950. Le titre de l'ouvrage a été emprunté à l'historien du XIX^e siècle Edgar Quinet qui en avait fait le titre d'un chapitre de son ouvrage *Génie des religions*, paru en 1841.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28. Dans un texte fondateur (« Introduction » in *op. cit.*, p. 12), Jean-Claude Berchet souligne également que cette quête des origines cache un objectif plus insidieux, le XIX^e siècle européen cherchant à réaliser une « archéologie » de son héritage, faisant ainsi usage d'un ethnocentrisme latent : « Imaginer de la sorte un Orient palimpseste, cela signifie plus ou moins disqualifier un Islam usurpateur, le considérer comme une simple parenthèse historique, afin de recouvrer notre *héritage*. » (souligné dans le texte)

des origines que par une remise en question du colonialisme, dans un monde où l'autonomie des anciennes colonies est devenue problématique :

Rather than being that other onto which the coloniser projects a previously constituted subjectivity and knowledge, native presences, locations, and political resistance need to be further theorised as having a determining or primary role in colonial discourses, and in the attendant domestic versions of these discourses. In other words, the movement may have been as much from "periphery" to "centre" as from "centre" to "periphery"¹⁵.

En outre, le postcolonialisme repose sur une interdisciplinarité — voire un réseau de disciplines s'interrogeant à tour de rôle — qu'il revendique comme une nécessité dans sa relecture du passé colonial¹⁶. À l'opposé du regard colonialiste qui parcourt avec une certaine condescendance le reste du monde en prenant ce dernier comme objet, il se forme un regard qui prend maintenant l'Occident comme objet, faisant ainsi de l'Orient un instrument de mesure dans cette quête. L'étude des autres cultures ne sert donc plus à élever le sentiment de supériorité de l'Occident par une mise en valeur de l'impérialisme : elle vise dorénavant une réévaluation de l'éthique occidentale.

L'un des principaux aspects que le postcolonialisme a mis au centre de sa réflexion nous intéressera plus particulièrement : le rapport entre *savoir* et *pouvoir* dans la culture occidentale¹⁷. Bien que cette question constitue presque un lieu commun dans le milieu universitaire depuis les années 1960 grâce à l'œuvre de Michel Foucault, Edward Said en a

¹⁵ Laura Chrisman et Patrick Williams, « Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : An Introduction », in Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 16.

¹⁶ On notera que le postcolonialisme a fini par inclure dans son champ les disciplines dont l'objet d'étude concerne les civilisations du Proche ou Moyen-Orient. L'égyptologie elle-même a fini par être récupérée par le postcolonialisme, comme le montre l'exemple de l'Université de Toronto, où elle est enseignée dans le département des *Near and Middle Eastern Civilizations* (cf. p. 29, note 41).

¹⁷ Sur ces questions, voir Laura Chrisman et Patrick Williams, *loc. cit.*, p. 8 : « Colonial discourse analysis and post-colonial theory are thus critiques of the process of production of knowledge about the Other. »

fait le principal axiome de son ouvrage¹⁸. Dans ce dernier, Said définit l'orientalisme comme une pratique discursive particulière, mise en place par les puissances occidentales, qui aurait toujours accompagné les conquêtes coloniales. Selon Said, celles-ci impliquaient nécessairement — et en parallèle — une conquête de l'Autre par le savoir : « Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense *creates* the Orient, the Oriental, and his world¹⁹. » Toutefois, ce savoir n'est jamais innocent, malgré son apparente objectivité; il repose — sans même s'en rendre compte, nous dit Said — sur les clichés traditionnels de l'Oriental : son indolence, son incapacité à travailler, voire à se gouverner lui-même, comme si l'Orient, féminisé et passif, n'attendait que la domination masculine de l'Occident. Il s'ensuit la formation d'une sorte de catalogue de notions sur l'Oriental, qui aurait débuté avec la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot à la toute fin du XVII^e siècle et qui aurait atteint son apogée avec les orientalistes du XIX^e siècle, comme Sylvestre de Sacy ou Ernest Renan. C'est le procédé que Said nomme « Orientalizing the Oriental » :

As a discipline representing institutionalized Western knowledge of the Orient, Orientalism thus comes to exert a three-way force, on the Orient, on the Orientalist, and on the Western "consumer" of Orientalism [...]; the Orient is thus *Orientalized*, a process that not only marks the Orient as the province of the Orientalist but also

¹⁸ Said ne cache pas l'emprunt qu'il fait aux théories de Foucault, particulièrement à *L'Archéologie du savoir*. Il souligne cependant que, bien qu'il considère l'ensemble des textes formant le corpus de l'orientalisme comme un *discours*, il tient compte de l'individualité des auteurs appartenant à ce corpus : « Yet, unlike Michel Foucault, to whose work I am greatly indebted, I do believe in the determining imprint of individual writers upon the otherwise anonymous collective body of texts constituting a discursive formation like Orientalism. » (*op. cit.*, p. 23) Malgré cette mise en garde, Dennis Porter (« *Orientalism* and its problems », in Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *op. cit.*, p. 150-161) critique l'utilisation que fait Said des théories de Foucault. Porter soutient que Said, « although he is himself a literary scholar and critic, [...] adopts Foucault's strategy of making no qualitative distinctions between a variety of audiences. » (p. 153) Porter insiste sur le problème de l'utilisation d'un corpus de textes aussi diversifié, mais surtout sur la place que doit tenir la littérature dans le discours orientaliste, celle-ci n'étant pas du même ordre qu'un texte politique, par exemple. Pour Porter, si les textes littéraires sont « characterized by a self-interrogating density of verbal texture » et qu'ils « establish distance from the ideologies they seem to be reproducing », les textes politiques « offer no internal resistance to the ideologies they produce ». (p. 153-160)

¹⁹ Edward Said, *op. cit.*, p. 40. (souligné dans le texte)

forces the uninitiated Western reader to accept Orientalist codifications (like d'Herbelot's alphabetized *Bibliothèque*) as the *true Orient*²⁰.

En outre, transformer l'Autre en une image ou en une entrée dans un dictionnaire implique de lui enlever son aspect proprement étranger, de le rendre plus familier. Pour appuyer cette idée, Said donne l'exemple de Mahomet, d'abord perçu comme une menace par les Européens durant le Moyen Âge, maintenant transformé en entrée alphabétique dans les encyclopédies. Classifications et taxinomies deviennent des moyens pour à la fois visualiser l'Autre et le dominer, tout en conférant à l'Occidental le rôle de sujet observant. Ainsi, selon Said, l'Orient finit par se trouver transformé en objet²¹.

Tout comme ses prédécesseurs des XVIII^e et XIX^e siècles, Said met le langage au centre de son argumentation, avec une réserve toutefois : si l'orientalisme est d'abord une question de rhétorique, celle-ci constitue un leurre dont il faut se méfier. En effet, comme la plupart des orientalistes ont été des savants de cabinets — en l'occurrence des philologues²² — l'Orient s'est trouvé représenté uniquement par le biais du savoir livresque. La bibliothèque de l'orientaliste a donc fini par constituer la principale autorité, comme le démontre l'exemple de Bonaparte, dont l'expédition d'Égypte a été fondée d'abord et avant tout sur la crédibilité de textes parus dans les décennies la précédant :

The point in all this is that for Napoleon Egypt was a project that acquired reality in his mind, and later in his preparations for its conquest, through experiences that belong to the realm of ideas and myths culled from texts, not empirical reality. [He]

²⁰ *Ibid.*, p. 67 (souligné dans le texte). Pour le concept d'« Orientalizing the Oriental », voir le chapitre 1, « The Scope of Orientalism », p. 29-110.

²¹ Thierry Hentsch (*op. cit.*, p. 120) semble partager cet avis : « L'autre est réifié à mesure qu'il est conquis, soumis, vendu, exploité, voire tout simplement exploré [...]. L'Orient devient à sa manière objet. Objet de curiosité, de connaissance, d'engouement (l'exotisme) et de réprobation (le despotisme). »

²² Edward Said considère d'ailleurs les premiers philologues, tels Ernest Renan et Sylvestre de Sacy, comme des pionniers dans les études orientalistes. Par exemple, Sylvestre de Sacy est dépeint par Said comme étant le premier véritable orientaliste du XIX^e siècle, à cause principalement de la méthode qu'il emploie : faire des anthologies annotées. Ses textes et sa méthode du tableau figuratif allaient devenir la voie à suivre pour les orientalistes européens. À ce sujet, voir le chapitre 2 d'*Orientalism* : « Orientalist Structures and Restructures », p. 111-197.

saw the Orient only as it had been encoded first by classical texts and then by Orientalist experts, whose vision, based on classical texts, seemed a useful substitute for any actual encounter with the real Orient²³.

Au bout du compte, l'autorité du texte a pour conséquence une légitimation de la domination coloniale, savoir et pouvoir œuvrant dans un même but :

To reconstruct a dead or lost Oriental language meant ultimately to reconstruct a dead or neglected Orient; it also meant that reconstructive precision, science, even imagination could prepare the way for what armies, administrations, and bureaucracies would later do on the ground, in the Orient²⁴.

Parce qu'il transforme l'Orient en un objet textuel, le savant — celui qu'on nomme l'*orientaliste* — est responsable de sa réification. Said soutient que ce dernier n'a pas nécessairement conscience du rôle qu'il joue dans ce rapport de force puisqu'il se cache derrière une objectivité que lui confère justement son statut scientifique²⁵. Une objectivité qui n'est qu'apparente, selon Said, car l'orientaliste ne fait que répéter le catalogue de notions sur l'Orient : « As a judge of the Orient, the modern Orientalist does not, as he believes and even says, stand apart from it objectively [...]. His Orient is not the Orient as it is, but the Orient as it has been Orientalized²⁶. » L'autorité du texte et le pouvoir politique constituent ainsi une forme d'impérialisme insidieux, camouflé par une objectivité scientifique qui est à la fois valorisée et légitimée en Occident²⁷. Pour Said, cette dernière crée une communication à sens unique, qui ne correspond pas à la réalité :

²³ *Ibid.*, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁵ Thierry Hentsch (*op. cit.*, p. 169) abonde dans le même sens : « Il y a donc une corrélation entre la constitution de l'orientalisme en tant que science systématique, spécialisée, et la mainmise européenne sur l'Orient [...]. Nul doute [...] que la science sera volontiers invoquée à l'appui de la colonisation, dans la mesure où elle accrédite l'infériorité culturelle, scientifique et politique des pays qui en sont l'objet. »

²⁶ Edward Said, *op. cit.*, p. 104.

²⁷ Soulignons également que, par extension, c'est aussi le fondement épistémologique de la science occidentale qui est visé par ce biais, ce que Thierry Hentsch (*op. cit.*, p. 13) ne manque pas de relever : « L'ethnocentrisme n'est pas une tare dont on puisse simplement se délester, ni un péché dont

The Orientalist can imitate the Orient without the opposite being true. What he says about the Orient is therefore to be understood as description obtained in a one-way exchange: as *they* spoke and behaved, *he* observed and wrote down²⁸.

C'est pourquoi Said semble préférer, aux textes de savants qui n'ont jamais visité l'Orient, l'expérience plus immédiate des écrivains-voyageurs.

En leur consacrant toute une section de son second chapitre, Said montre que les œuvres littéraires, plus personnelles, offrent une approche plus nuancée de l'Orient que les textes d'administrateurs coloniaux²⁹. Par le fait même, il distingue trois catégories d'*intention* parmi ceux qui écrivent sur l'Orient au XIX^e siècle : la première concerne celui qui va en Orient d'abord en tant que savant, faisant usage d'un matériel ou d'un discours scientifique; la seconde, celui qui vise les mêmes buts, tout en étant moins enclin à sacrifier son style au détriment d'une objectivité imposée par ce type de discours; la troisième enfin, celui qui va en Orient — réellement ou métaphoriquement — parce que cela représente l'exécution d'un projet, et dont le texte sera plus personnel, nourri par le projet lui-même³⁰. Pour Said, si les écrivains anglo-saxons appartiennent à la seconde catégorie, les écrivains français ressortissent principalement à la troisième. Le récit de voyage, selon Said, offre le meilleur exemple de ce partage d'intentions : celui de l'écrivain anglo-saxon serait davantage impérialiste, à cause d'un contenu politique sous-jacent qui présente de façon plus ou moins directe un compte-rendu de l'état des colonies :

il faille se laver en battant sa coulpe. *C'est la condition même de notre regard sur l'autre.* » (souligné dans le texte)

²⁸ Edward Said, *op. cit.*, p. 160 (souligné dans le texte). Cette pensée est aussi partagée par Thierry Hentsch, qui conclut son propre ouvrage en cherchant à répondre à des questions similaires (voir la section intitulée « La dialectique identitaire », p. 265-288). Notons enfin qu'on trouve aujourd'hui une telle réflexion dans le domaine de l'égyptologie. Donald Malcolm Reid (*op. cit.*), par exemple, souligne que cette dernière a toujours été une discipline occidentale qui n'a jamais véritablement donné la parole à l'Autre, sauf dans quelques cas très exceptionnels. Aujourd'hui, par contre, les choses sont en train de changer maintenant qu'elle est enseignée et pratiquée par les Égyptiens eux-mêmes.

²⁹ Il s'agit du passage intitulé « Pilgrims and Pilgrimages, British and French » (Edward Said, *op. cit.*, p. 166-197).

³⁰ *Ibid.*, p. 157-158.

[...] what the English mind surveyed was an imperial domain which by the 1880's had become an unbroken patch of British-held territory, from the Mediterranean to India. To write about Egypt, Syria, or Turkey, as much as travelling in them, was a matter of touring the realm of political will, political management, political definition³¹.

Celui de l'écrivain français, quant à lui, serait plus proche d'une expérience esthétique :

[...] French pilgrims from Volney on planned and projected for, imagined, ruminated about places that were principally *in their minds*; they constructed schemes for a typically French, perhaps even a European, concert in the Orient, which of course they supposed would be orchestrated by them. Theirs was the Orient of memories, suggestive ruins, forgotten secrets, hidden correspondences, and an almost virtuosic style of being, an Orient whose highest literary forms would be found in Nerval and Flaubert, both of whose work was solidly fixed in an imaginative, unrealizable (except aesthetically) dimension³².

Les exemples de Nerval et Flaubert sont plutôt éloquentes ici : ces deux auteurs ont cherché, peut-être plus que tout autre voyageur français en Orient, à vivre au plus près leur mythe personnel plutôt que de s'inscrire dans la lignée des voyageurs qui ne font que répéter le catalogue d'*idées reçues* de l'Orient :

The paramount importance of Nerval and Flaubert to a study such as this of the Orientalist mind in the nineteenth century is that they produced work that is connected to and depends upon the kind of Orientalism we have so far discussed, yet remains independent from it [...]. What mattered to them was the structure of their work as an independent, aesthetic, and personal fact, and not the ways by which, if one wanted to, one could effectively dominate or set down the Orient graphically. Their egos never absorbed the Orient, nor totally identified the Orient with documentary and textual knowledge of it (with official Orientalism, in short)³³.

Ainsi, en leur octroyant une place à part dans son argumentation, Said considère ces textes comme étant quelque peu en marge de son argumentation sur l'orientalisme en tant que

³¹ *Ibid.*, p. 169.

³² *Ibid.*, p. 169-170. (souligné dans le texte)

³³ *Ibid.*, p. 181.

discours de domination. L'exemple de la littérature montre qu'il faut se méfier de la tentation de ne voir dans les textes sur l'Orient que le reflet d'un colonialisme ambiant³⁴.

L'ouvrage de Said, malgré son impact et l'importance qu'il a acquise dans les études universitaires, a tout de même fait l'objet d'un certain nombre de critiques, sans doute parce qu'il remet en question plusieurs postulats épistémologiques. Sans tomber dans des détails qui dépasseraient notre propos, il importe de jeter un bref regard sur deux d'entre elles, celles de Thierry Hentsch et Lisa Lowe. Ces dernières remettent surtout en question les larges frontières qu'assigne Said au concept d'orientalisme, qui engloberait, selon lui, les rapports contemporains entre le monde occidental et le Moyen-Orient, définissant ainsi notre regard actuel sur les pays arabes. Comme nous l'avons souligné précédemment, Thierry Hentsch a montré que l'Orient n'est pas un concept homogène et que la conception qu'a eue l'Occident de l'Orient a changé selon les époques. Ainsi, selon Hentsch, l'orientalisme que définit Said appartient sans conteste à une période précise de l'histoire :

L'orientalisme qu'il passe au crible de sa critique reste essentiellement confiné à l'ère coloniale, dont Said tend un peu abusivement à projeter le spectre en amont du XIX^e siècle : le regard antérieur que l'Europe pose sur l'Orient méditerranéen n'est plus, chez lui, que la préparation de la mainmise impérialiste, l'expression, déjà, de la rapacité et du mépris occidentaux³⁵.

Parce qu'elle considère que l'orientalisme se divise en différentes parties qui ne se recoupent pas nécessairement, Lisa Lowe, de son côté, opte pour l'utilisation d'un concept qu'elle décrit comme *hétérogène et contradictoire* :

[...] I argue for a conception of orientalism as heterogeneous and contradictory; to this end I observe, on the one hand, that orientalism consist of an uneven matrix of

³⁴ À ce sujet, Sarga Moussa (« Orientalisme et colonialisme : une réévaluation (Denon, Gautier, Lamartine) », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 92-93) rappelle « qu'un point de vue critique sur l'ethnocentrisme existait, parallèlement à l'idéologie coloniale, chez un certain nombre de voyageurs en Orient. » (souligné dans le texte)

³⁵ Thierry Hentsch, *op. cit.*, p. 12-13.

orientalist situations across different cultural and historical sites, and on the other, that each of these orientalisms is internally complex and unstable³⁶.

Ainsi, la littérature — particulièrement le récit de voyage — a présenté des visages de l'Orient qui diffèrent des champs à prétention scientifique. Par conséquent, il ne faut pas sous-estimer la métaphore spatiale dont fait usage Lowe dans le titre de son ouvrage. Percevoir l'orientalisme comme un ensemble de *terrains discursifs* lui permet de montrer à la fois l'hétérogénéité et l'instabilité de ce discours, par sa convergence avec divers sujets (rapport entre les sexes, rapports de race ou de classe, etc.), ce qu'elle nomme *heterotopicality*, terme qu'elle calque sur celui d'*hétérotopies*, formulé par Michel Foucault :

By heterotopicality I mean several things : first, I am evoking the sense in which discursive terrains are spatial and are composed of a variety of differently inscribed and imagined locations [...]. Second, I want to render more complex Foucault's sense of oppositional spatial heterogeneity by taking it out of its ultimately binary frame of oppositions to recast spatial difference in terms of *multiple sites*³⁷.

Plus loin, en effet, elle précise :

[...] I suggest that binary constructions of difference — whether Occident and Orient, male and female, or a static concept of dominant and emergent — embody a

³⁶ Lisa Lowe, *Critical Terrains. French and British Orientalisms*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 5. Soulignons également l'apport d'Ali Behdad (*Belated Travelers. Orientalism in The Age of Colonial Dissolution*, Durham/Londres, Duke University Press, 1994) qui propose lui aussi une analyse postcoloniale basée sur une série de *déplacements* discursifs : « As a postcolonial practice, this text is therefore conceived as a kind of itinerary mediated by a complex network of diasporic conjunctures, conflicted histories, hybrid identities, and conditions of displacement and transplantation. » (p. 1) Behdad montre que l'orientalisme est un discours qui utilise ce qu'il nomme « a whole series of discursive and ideological splits that mediate the enabling effects of difference and divergence [...] » (p. 16). En somme, selon Behdad, les textes qui cherchent à voir l'Orient avec un regard neuf finissent souvent par s'inscrire dans le discours orientaliste, qui excelle à intégrer toute forme d'opposition.

³⁷ Lisa Lowe, *op. cit.*, p. 15 (souligné dans le texte). Chez Foucault (« Des espaces autres », in *Dits et Écrits IV (1980 - 1988)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 [1984], p. 755), les hétérotopies sont opposées aux utopies, en tant qu'elles représentent des lieux réels : « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée [...]. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des [...] sortes d'utopies effectivement réalisées [...]. »

logic that gives priority to the first term of the dyad while subordinating the second³⁸.

L'intérêt de la redéfinition du concept d'orientalisme proposée par Lowe repose donc sur une plus grande souplesse qui permettrait, selon elle, une compréhension plus juste des textes. Tout comme Thierry Hentsch, Lowe reproche à Said sa manière de généraliser le terme d'orientalisme, d'en faire un concept homogène. En somme, en nous invitant à relativiser la portée impérialiste de ces textes, les exemples de Hentsch et Lowe sont représentatifs d'une volonté de repenser les études sur l'orientalisme et leurs enjeux.

2.2 *Orientalisme et littérature : une représentation de l'ailleurs*

Les rapports qu'ont entretenus l'orientalisme et la littérature sont nombreux, à tel point qu'il est impossible d'en présenter ici l'ensemble. Ils peuvent prendre la forme de diverses problématiques, telle celle de la femme orientale, par exemple, sans contester l'une des plus étudiées jusqu'à présent dans les études littéraires³⁹. Dans le cas de notre thèse, nous avons choisi de les restreindre autour de deux questionnements, qui concernent à la fois le visuel et son rapport au savoir : le regard de l'écrivain et la conception de l'espace. Nous verrons principalement, dans les pages qui suivent, que les études sur l'orientalisme ont permis de relever une série de maîtrises dont doit faire preuve l'écrivain qui s'intéresse à l'Égypte. En effet, en plus de la maîtrise du savoir, qui passe par la médiation de discours savants tels l'égyptologie et l'orientalisme, il y a une autre forme de maîtrise qu'induit le regard de l'écrivain et qui se traduit par une appropriation de l'objet étranger, dont la pratique de la collection et du musée constitue la représentation visuelle. Enfin, le regard porté sur l'Égypte repose sur une maîtrise de l'espace parcouru : grâce au lien que l'on peut établir entre un texte littéraire et des concepts comme la géographie imaginaire ou l'exotisme, les textes de

³⁸ Lisa Lowe, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ Pour une étude de cette figure, on consultera l'ouvrage cité de Lisa Lowe, en particulier le chapitre 3, « Orient as Woman, Orientalism as Sentimentalism : Flaubert », p. 75-101; ainsi que le chapitre 7 de l'ouvrage cité de Sarga Moussa, « La part des voyageuses : le harem vu de l'intérieur », p. 175-198. On consultera également avec intérêt l'article fort pertinent de Jennifer Yee : « La Tahoser de Gautier et la Salammbô de Flaubert : L'Orientale et le voyage au-delà de l'histoire », *Australian Journal of French Studies*, 1999, p. 188-199.

notre corpus montreront l'importance jouée par la géographie particulière de l'Égypte dans la représentation du pays des pharaons au XIX^e siècle.

2.2.1 *La mesure du regard*

Les études sur l'orientalisme, en l'occurrence celle d'Edward Said, ont révélé la primauté du regard dans les textes portant sur l'Orient, *a fortiori* dans le récit de voyage :

The Orient is *watched*, since its almost (but never quite) offensive behavior issues out of a reservoir of infinite peculiarity; the European, whose sensibility tours the Orient, is a watcher, never involved, always detached, always ready for new examples of what the *Description de l'Égypte* called "bizarre jouissance". The Orient becomes a living tableau of queerness. / And this tableau quite logically becomes a special topic for texts⁴⁰.

Cette question de la représentation visuelle de l'Orient a également été soulignée par une abondante critique, notamment par Jean-Claude Berchet, à qui l'on doit l'expression « théâtralisation du réel »⁴¹, qui a fini par caractériser le regard du voyageur qui parcourt les terres orientales. La métaphore du théâtre n'est pas innocente : elle marque une certaine forme de pouvoir du sujet observant, pour qui le lieu étranger se transforme en une scène où les habitants deviennent acteurs, les lieux, décors, et les actes de la vie quotidienne, comédie ou tragédie, selon le cas. Sarga Moussa a également montré que les relations qui s'établissent entre le voyageur et l'Oriental consistent en une série de pratiques culturelles et esthétiques qui se comparent à une théâtralisation. Pour Moussa, le voyageur en Orient cherche d'abord à établir une communication, que celle-ci soit verbale ou qu'elle passe par une série de « registres de l'interaction, qui ne se limitent pas aux échanges verbaux : regards, gestes, mimiques, postures, mais aussi des éléments contextuels comme l'habillement [...] »⁴². Il s'agit donc d'un regard qui théâtralise, qui transforme l'Autre en l'*orientalisant*, selon le mot

⁴⁰ Edward Said, *op. cit.*, p. 103. (souligné dans le texte)

⁴¹ Jean-Claude Berchet, *loc. cit.*, p. 17.

⁴² Sarga Moussa, *op. cit.*, p. 8. Soulignons que, pour Moussa, cette tentative de communication se fait dans les deux sens; le récit de voyage en Orient témoignerait également du rôle joué par l'Oriental lui-même dans le processus de communication. Son étude révèle donc l'importance prise par diverses médiations comme le drogman et les codes culturels, par exemple, en tant que lieux textuels où une communication cherche à s'établir entre le voyageur et l'Oriental.

de Said. Cette théâtralisation renforce ainsi la distance entre le spectateur (l'Occidental) et le spectacle (l'Orient), octroyant au premier le pouvoir du regard et faisant du second le terme passif de l'équation, redoublant le stéréotype dont parlait Said.

Contrairement à ce que soutient Said, l'écrivain-voyageur en Orient ne se contente pas de l'observation du réel; au contraire, il réalise pleinement le rôle qu'il peut tenir dans cette théâtralisation. La relation qui s'est instaurée entre savoir et pouvoir dans les études sur l'orientalisme, mise en relief dans la section précédente, caractérise également le lien qui unit l'écrivain français à l'Égypte, puisque ce dernier appartient à une époque qui a vu le colonialisme atteindre son apogée, de l'expédition de Bonaparte au tourisme de masse. Même si la France n'a pas joué un rôle aussi impérialiste envers ses colonies que l'Angleterre envers les siennes, elle a tout de même été présente en Orient, particulièrement en Égypte. À ce sujet, Jean-Claude Berchet déplore que les « *Histoires* du XIX^e siècle » aient été silencieuses sur le colonialisme français, puisque « la présence française, au cours de cette période, dans cette partie du monde [l'Orient], a été plus décisive qu'en nulle autre⁴³. » De l'expédition de Bonaparte aux « missions catholiques », la présence française a permis, selon Berchet, l'émergence du regard de l'écrivain français sur l'Orient du XIX^e siècle. C'est pourquoi il importe de nuancer la dichotomie présentée par Said sur le récit de voyage : bien que l'écrivain français cherche beaucoup plus à se fondre dans le paysage de l'Orient que son homologue anglais, qui voyage généralement avec ses attributs coloniaux bien en évidence⁴⁴, il faut relativiser quelque peu la soi-disant prégnance du *voyage vers soi*⁴⁵ qui, bien qu'elle caractérise un certain type de voyage romantique, ne peut s'appliquer intégralement à l'ensemble des voyageurs français en Orient au XIX^e siècle. On n'a qu'à penser, par exemple, à Dominique Vivant Denon qui accompagne une expédition d'Égypte motivée par la quête du savoir et le désir de conquête; ou encore à Maxime Du Camp, qui se rend en Égypte sous

⁴³ Jean-Claude Berchet, *loc. cit.*, p. 17.

⁴⁴ Ce qui provoquera, tout au long du siècle, force rires ou colères de la part de voyageurs français qui ne se gêneront pas pour relever, dans leurs récits, les particularités du voyageur anglais. Voir à ce sujet le texte de Pierre Loti, *La Mort de Philae*.

⁴⁵ L'expression, devenue usuelle dans les études sur Chateaubriand, vient de l'article fondateur de Jean-Claude Berchet, « Un voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108.

l'égide d'une mission scientifique dont la finalité consiste à photographier, mesurer et cataloguer le pays des pharaons; enfin à Pierre Loti, dont le récit de voyage montre les ravages de la colonisation sur le pays des pharaons. Ces textes sont incontestablement tournés en grande partie vers l'Égypte elle-même.

C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que la représentation littéraire de l'Égypte pharaonique repose sur le même substrat épistémologique qui voit l'émergence, durant tout le XIX^e siècle, de disciplines telles que l'égyptologie et l'orientalisme. N'oublions pas que ces deux champs de recherche ont eu partie liée avec le contexte politique du colonialisme : si, comme nous l'avons vu avec Edward Said, l'orientalisme est né dans un rapport de force entre l'Occident et l'Orient, selon Donald Malcolm Reid, « Egyptology was born amid violence, imperialism, and Anglo-French rivalry⁴⁶. » Par conséquent, on peut tisser un véritable lien entre la mainmise que possède le discours orientaliste sur l'Orient et celle que possède l'égyptologie sur l'objet⁴⁷ venant d'Égypte. La pratique du musée, qui présente un étalage d'objets qui sont soit issus de fouilles archéologiques, soit achetés de collections particulières, devient ainsi l'équivalent de cette taxinomie que constitue le discours orientaliste. Cette pratique ne représente pas qu'une volonté de développer un savoir sur ces objets : elle en indique la possession réelle. Comme le souligne fort justement Roland Barthes, « la prééminence de l'objet dans ce monde procède d'une volonté d'inventaire, mais l'inventaire n'est jamais une idée neutre; recenser n'est pas seulement constater, comme il paraît à première vue, mais aussi s'approprier⁴⁸. » L'Orient en général — et l'Égypte en particulier — a toujours été associé en Occident à une exposition d'objets exotiques, à des

⁴⁶ Donald Malcolm Reid, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Il va de soi que, dans cette thèse, le concept d'*objet* est pris dans un sens concret et général, tel que le stipule *Le Petit Robert* (édition 2008, p. 1719) : « Toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens, [et spécialement] la vue [...]. » Cela inclut donc des artefacts comme les objets d'art, décoratifs ou funéraires, des monuments comme les pyramides, le Sphinx et les temples, de même que des lieux réifiés comme la Vallée des Rois ou la ville de Thèbes, qui sont appréhendés dans les textes de notre corpus à la manière d'un objet. En outre, nous considérerons comme un objet certaines descriptions panoramiques qui renvoient soit à un tableau, soit à une photographie.

⁴⁸ Roland Barthes, « Les planches de l'"Encyclopédie" », in *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972 [1964], p. 92-93.

monuments, des œuvres d'art ou des objets décoratifs; le XIX^e siècle a vu se constituer les plus grandes collections muséales d'Europe, ainsi que de remarquables collections personnelles d'antiquités. Ainsi, les pratiques de la collection et du musée constituent-elles l'aboutissement de cette représentation visuelle de l'objet; toutefois, celle-ci cache à la fois un désir d'appropriation de cet objet, de même qu'une volonté de développer un savoir sur ce dernier⁴⁹.

Le regard de l'écrivain-voyageur en Égypte n'est jamais innocent; il est toujours tributaire de la division traditionnelle entre l'Orient et l'Occident, ce style de pensée que nous avons relevé précédemment, notamment chez Edward Said. On peut envisager cette division principalement de deux manières : d'une part, selon un point de vue historique qui, comme on l'a vu avec Thierry Hentsch, montre le développement des relations que cette polarisation du monde méditerranéen a mis en place; d'autre part, selon un point de vue géographique, qui révèle tout autant que la précédente l'importance que l'on doit accorder à la distance réelle qui s'instaure entre un pays occidental et cet ensemble de pays que l'on regroupe sous le vocable d'Orient. C'est pourquoi la problématique de l'espace, qui s'inscrit tout à fait dans la question du lien entre savoir et pouvoir, nous intéressera particulièrement dans notre étude. En effet, si l'Égypte est un pays qui appartient, aux yeux des Occidentaux, à l'Orient, c'est d'abord un territoire réel, traversé par un fleuve, le Nil, dont le rôle dans l'épanouissement de la civilisation de l'ancienne Égypte est loin d'être négligeable : d'une part, grâce à la crue qui a permis de cultiver son littoral; d'autre part, grâce à son rôle dans la navigation, qui a permis l'établissement de villes, depuis son embouchure jusqu'en Nubie. Sans remettre en question

⁴⁹ Voir à ce sujet la thèse de doctorat non publiée de Elliott Hutchison Colla, « Hooked on Pharaonics : Literature and the Appropriations of Ancient Egypt » (Berkeley, University of California, 2000). Cette thèse, qui présente les fondements sur lesquels s'est construit le rapport à l'objet venant d'Égypte durant l'époque coloniale et au début du nationalisme égyptien, montre que l'aspect esthétique et le discours politique sont toujours reliés lorsqu'il est question de l'Égypte ancienne. Plus précisément, l'auteur fait la démonstration qu'il existe un lien entre l'esthétique coloniale européenne et l'esthétique nationale égyptienne : si la première présente un regard en apparence désintéressé sur l'objet égyptien, donnant naissance à un nouveau discours sur le goût (*discourse of taste*), la seconde fait de cet objet le symbole de l'unité nationale (un discours que l'on a appelé *le pharaonisme*). L'auteur soulève d'emblée une certaine équivalence dans la portée politique de ces deux discours, soulignant que « it is difficult to see either discourse of taste as more "humanistic" than the other. » (p. 5)

la présence d'une quête personnelle, esthétique ou autre, chez l'écrivain-voyageur français, il faut souligner que ce dernier arpente toujours des lieux réels et que son récit consiste en une volonté de présenter une réelle traversée du territoire. Les textes de notre corpus mettent au premier plan un parcours, voire un itinéraire, dans cette Égypte que l'on (re)découvre d'abord au début du siècle, avec l'expédition de Bonaparte, puis que l'on sature de traces au fur et à mesure des développements du tourisme, jusqu'à en faire un espace hypersémiotisé. La problématique de l'espace trouvera donc dans cette thèse un terrain exceptionnel pour se déployer.

2.2.2 *La mesure de l'espace*

La question des rapports qu'a entretenus la littérature avec la problématique de l'espace est de plus en plus soulevée dans les études littéraires⁵⁰. Il semble que celles-ci s'intéressent maintenant à une spatialité propre à la littérature, transcendant l'éternelle dichotomie mise en place par le *Laocoon* de Lessing, qui voyait dans la littérature un art du temps, laissant la question de l'espace à la peinture. Les développements ont été nombreux dans les deux dernières décennies particulièrement : de l'interprétation thématique ou psychocritique à la sémiotique, en passant par la métaphore organiciste et la géopoétique, l'analyse de l'espace dans le texte littéraire fait aujourd'hui partie des débats et discussions dans le domaine de la littérature, prenant souvent la forme de l'interdisciplinarité, regroupant à la fois littéraires et géographes⁵¹. Au terme de ces discussions, deux aspects nous paraissent particulièrement appropriés à notre étude. D'une part, le rôle joué par l'espace dans la construction du texte littéraire, que celui-ci soit récit de voyage ou roman. Comme nous le verrons dans l'analyse de notre corpus, la représentation de l'espace ne concerne pas seulement l'arrière-plan descriptif d'une œuvre, mais participe à sa structure; par le fait même, traiter de la question de l'espace uniquement en termes de description, par exemple en l'opposant à l'action,

⁵⁰ Pour un compte rendu de la critique sur cet aspect, voir le chapitre 3 (« L'espace de la critique ») de l'ouvrage de Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 77-105.

⁵¹ Voir Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, de même que Rachel Bouvet et François Foley (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Cahiers Figura, Textes et imaginaires, n° 7, 2002.

possède le défaut de réifier une constituante essentielle d'un texte. Concernant le roman, l'espace modèle ou infléchit le caractère et les traits des personnages; il est, en somme, indispensable à la construction même de l'imaginaire romanesque. Du côté du récit de voyage, il constitue, en quelque sorte, sa caution réaliste, et joue un rôle essentiel dans la question de l'écriture même du voyage. D'autre part, nous porterons une attention particulière au rapport qui s'établit entre l'itinéraire du narrateur et sa représentation dans le texte, autrement dit entre l'espace *parcouru* et l'espace *représenté*, ce qui révélera l'importance accordée à l'aspect visuel de l'espace. Une voie nous intéressera particulièrement en ce sens : la question de la géographie imaginaire, à laquelle peuvent se rattacher à la fois l'analyse de Derek Gregory et les études sur l'exotisme.

Le concept de géographie imaginaire tire son origine d'un passage d'*Orientalism*; sans en donner une définition précise, Edward Said présente ce qu'il nomme *imaginative geography* comme étant fondé sur une conception particulière de la distance, que celle-ci soit temporelle ou spatiale :

Much of what we associate with or even know about such periods as "long ago" will have a very clear sort of meaning, but even this meaning does not totally dissipate the imaginative, quasi-fictional quality one senses lurking in a time very different and distant from our own. For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away. This is no less true of the feelings we often have that we would have been more "at home" in the sixteenth century or in Tahiti⁵².

On ne peut manquer de rapprocher ce passage avec la rêverie exotique de certains écrivains du XIX^e siècle, dont celle de Théophile Gautier, qui est peut-être la plus célèbre :

On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses [...]. Si l'on voulait, il serait facile d'assigner à chaque célébrité d'aujourd'hui non seulement le pays, mais le siècle où aurait dû se passer son existence véritable : Lamartine et de Vigny sont anglais modernes; Hugo est espagnol-flamand du temps de Charles-

⁵² Edward Said, *op. cit.*, p. 55.

Quint [...]. Toi, tu es allemand; moi, je suis turc, non de Constantinople, mais d'Égypte⁵³.

Le concept d'*imaginative geography* montre que la fascination pour l'Orient peut s'illustrer en terme d'espace par deux types de distance qui, bien que différentes en apparence, ne s'excluent pas mutuellement : d'une part, une distance purement géographique, qui s'établit entre deux lieux réels — voire deux cultures — tels la France et l'Égypte; d'autre part, une distance exotique, à la fois temporelle et spatiale, reposant sur une opposition de *valeurs* telles que l'Occident et l'Orient. Si les tenants de la géographie culturelle, dont Derek Gregory, ont porté leur intérêt plus particulièrement à la première, les études sur l'exotisme, dont celle de Jean-Marc Moura, se sont intéressées essentiellement à la seconde. Il importe de jeter ici un bref coup d'œil sur ces deux voies parallèles.

C'est en tant que géographe que Derek Gregory s'est intéressé à la représentation de l'espace dans le récit de voyage en Égypte. Bien que son analyse ne récuse pas l'aspect imaginaire du regard porté sur le pays des pharaons, il se préoccupe à prime abord de la géographie réelle, plus précisément des lieux parcourus par le voyageur. Tout comme Sarga Moussa, Gregory relève une série de pratiques du voyageur qui reposent sur une mise en scène de l'Orient; celles-ci, une fois narrativisées, forment ce qu'il appelle un *scripting* :

I have chosen to speak of a “scripting” precisely because it accentuates the production (and consumption) of spaces that reach beyond the narrowly textual, and also because it foregrounds the performative and so brings into view practices that take place on the ground. Accordingly, I understand a “scripting” as a developing series of steps and signals, part structured and part improvised, that produces a narrativized sequence of interactions through which roles are made and remade by soliciting responses and responding to cues⁵⁴.

⁵³ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, T. II, Genève, Droz, 1986, p. 40-41 (lettre à Gérard de Nerval, parue dans *La Presse* du 25 juillet 1843).

⁵⁴ Derek Gregory, « Scripting Egypt : Orientalism and the Cultures of Travel », in James Duncan et Derek Gregory (dir.), *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Londres, Routledge, 1999, p. 116. On voit que, tout comme Sarga Moussa, Gregory tient compte de la réponse de l'Orient aux diverses approches du voyageur.

Le *scripting* fait également la démonstration que savoir rime avec pouvoir. En effet, selon Gregory, le regard des divers narrateurs a tendance à décrire l'objet étranger — l'Autre, le paysage, les lieux, etc. — à partir de plateformes d'observation (*viewing platforms*) et de positions avantageuses (*vantage-points*) : l'hôtel, la *dahabieh*, voire le steamer, représentent des points de vue à la fois distants et sécuritaires, le plus souvent élevés, comme si le statut colonial du voyageur induisait un type de représentation condescendante de l'étranger⁵⁵. Le *scripting* constitue ainsi un excellent exemple de l'utilisation des postulats présentés par Edward Said dans le cadre d'une analyse littéraire : non seulement repose-t-il sur une série de pratiques de la part du voyageur, qui mettent en évidence à la fois son regard impérialiste et les lieux qu'il parcourt, mais il confirme l'importance du texte, plus particulièrement de la transformation de ces pratiques en narration. En effet, ces récits de voyage finissent éventuellement par acquérir une certaine autorité et contribuent ainsi à former une véritable géographie imaginaire de l'Égypte.

Le *scripting* permet de relever trois caractéristiques du récit de voyage en Égypte. Premièrement, comme toute étude portant sur l'orientalisme, il révèle l'importance de la théâtralisation du lieu visité, qui transforme les sites touristiques en vues — Gregory jouant sur la ressemblance à la fois phonétique et sémantique des expressions anglaises *sites* et *sights* —. Qui plus est, le *scripting* montre que la représentation de l'espace dans le récit de voyage est une mise en scène qui vise un public précis :

[...] travel writing is intimately involved in the "staging" of particular places : in the simultaneous production of "sites" that are linked in a time-space itinerary and "sights" that are organized into a hierarchy of cultural significance. Travel scripting produces a serialized space of constructed visibility that allows and sometimes even requires specific objects to be seen in specific ways by a specific audience. Places

⁵⁵ On peut également dresser un parallèle entre cette faculté et celle que Philippe Hamon, analysant le texte réaliste, appelle le *pouvoir voir* du regard : « [...] le regard devra pouvoir se déployer à travers un corps ou un air transparent, une fenêtre, du haut d'un point de vue, grâce à une vue plongeante, grâce à une lumière naturelle ou artificielle [...]. » (Philippe Hamon, « Un discours contraint », p. 143) Voir également le passage qu'il consacre à cette fonction dans son ouvrage *Du Descriptif* (Paris, Hachette, 1993, p. 172 et suiv.).

are thus signposted so that tourists can find them as “sites” and locate them within an imaginative landscape where they become meaningful as “sights”⁵⁶.

Deuxièmement, le *scripting* est un indicateur de l'espace réellement parcouru par le voyageur, qui se traduit dans le récit de voyage par une série de traces :

[...] scripting reminds us that travel writings are literally “passages” that mark and are marked by worlds in motion. They are always more (and always less) than a direct record of experience, but they all carry within them traces of the physical movement of embodied subjects through material landscapes. Their reading thus requires us to move beyond the spaces of the desk and the library⁵⁷.

Troisièmement, le *scripting* montre que, par une combinaison des deux premières caractéristiques, les pratiques du voyageur ont une portée collective, formant ce que l'on appelle aujourd'hui un itinéraire touristique:

The routes of most tourists are routinized, and each trip in its turn contributes to the layering and sedimentation of powerful imaginative geographies that shape [...] the expectations and experiences of subsequent travellers⁵⁸.

Par le fait même, le *scripting* montre qu'une hiérarchisation des sites visités, qui s'effectue à travers la pratique du récit de voyage, finit par acquérir une valeur d'autorité en se transmettant d'un voyageur à l'autre — s'apparentant à ce que nous définirons plus loin comme la bibliothèque —, perpétuant un certain regard sur le pays visité, proposant les endroits à voir ou les lectures nécessaires à la compréhension des monuments, bref préparant la voie au guide touristique⁵⁹. La géographie imaginaire de l'Égypte, tributaire du rapport entre savoir et pouvoir, s'inscrit, par le fait même, dans la tradition de l'orientalisme.

⁵⁶ Derek Gregory, *loc. cit.*, p. 116.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁹ L'article de Gregory résume également l'évolution du guide touristique en Égypte au XIX^e siècle. Des premiers *hand-books*, tel celui de Murray en Angleterre, jusqu'au célèbre guide allemand Baedeker, en passant par le guide français Joanne (futur Hachette), il y a une constante évolution, tant du point de vue du contenu que du public visé. Il faut, en effet, noter la différence entre le guide Murray, écrit par l'égyptologue Wilkinson, et qui contenait une liste de « certain points requiring examination », par exemple faire la copie d'hiéroglyphes en des endroits précis, faire le dessin

À son tour, loin du concept galvaudé qu'en a fait l'usage commun qui le présente comme une série de clichés ou de stéréotypes, voire un vocabulaire recherché, l'exotisme littéraire repose principalement sur une conception particulière de la distance. Jean-Marc Moura présente de façon générale l'exotisme comme une tension entre l'ici et le lointain qui repose davantage sur des *valeurs*, comme l'Occident et l'Orient, que sur des lieux réels :

Il y a un trajet exotique, et celui-ci ne s'accomplit pas entre deux *points*, pays et étranger, mais entre deux *valeurs* opposées, l'ici et le lointain, le lieu [...] et l'espace [...]. Ce monde où vit le rêveur, est son *lieu*, il s'oppose à tout ce qui est éloigné, distant, mal connu : l'*espace*. Le trajet exotique va de ce lieu vers cet espace⁶⁰.

Seulement, cette définition ne fait pas de l'exotisme l'équivalent d'une fantaisie ou d'une utopie : l'ailleurs auquel aspire la rêverie exotique, quoique éloigné dans l'espace ou dans le temps, est un territoire bien réel et non totalement imaginaire. En outre, l'exotisme ne signifie pas un simple déplacement qui substituerait à un décor familier les séductions d'un *locus amœnus* : il suppose plutôt une certaine posture ou sensibilité face à l'étranger. À la base de cette quête de l'ailleurs figure généralement un voyage, que celui-ci soit réel ou qu'il se réalise par l'imagination : « L'exotisme est en effet lié à ce thème fondamental de la littérature mondiale, le voyage. Sans départ, au moins imaginaire, pas de découverte ni de rêve concernant les horizons lointains⁶¹. » À partir de ce constat, deux voies peuvent être empruntées : d'une part, chercher à maintenir cette distance, en cultivant ce que Victor Segalen appelait la « sensation du Divers » ; d'autre part, faire entrer cette distance dans les cadres du texte littéraire par le biais d'une rêverie, ce que Jean-Marc Moura a défini en tant qu'*imagination exotique*.

d'inscriptions ou dresser le plan d'une forteresse, voire participer à une fouille archéologique, et le guide Baedeker, traçant d'abord la route à suivre et les sites à visiter, le tout grâce à son système d'étoiles qui servait de « marks of commendation ». (Gregory, *op. cit.*, p. 134-135)

⁶⁰ Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au 20^e siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 264 (souligné dans le texte). Moura souligne dans ce passage qu'il emprunte l'opposition entre lieu et espace à Paul Zumthor.

⁶¹ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 3.

Victor Segalen a présenté, dans une publication posthume, une définition toute personnelle de l'exotisme qui fait aujourd'hui l'objet de discussions dans les études portant sur ce concept⁶². Ce texte, qui est en fait un ensemble de notes destinées à la rédaction d'un ouvrage, présente l'exotisme d'abord comme une sensation, rejetant la conception traditionnelle du terme, de même que son association au contexte colonialiste :

Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau; casque de colonial; peaux noires et soleil jaune [...]. Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre⁶³.

Afin de percevoir ce que Segalen nomme le *Divers*, il est nécessaire pour le sujet de maintenir une distance avec l'objet étranger. Toutefois, celle-ci n'est pas du même ordre, par exemple, que celle relevée par les études sur l'orientalisme : avec Segalen, nous touchons à une forme particulière de l'altérité. Plus précisément, il s'agit d'une sorte de processus qui combine tour à tour identification et différenciation : si une première étape consiste à s'identifier à l'objet par une connaissance de l'étranger, une seconde étape implique une mise à distance de cet étranger, par un retour au monde familier⁶⁴. Selon Segalen, seul celui qui possède une « individualité forte » peut accomplir ce cheminement : « L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance⁶⁵. » Segalen nomme l'individu qui possède ces qualités un *exote*, afin de le

⁶² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978 [1918]. Ce recueil est, en fait, constitué de textes écrits de 1904 à 1918 et destinés par l'auteur à former un ouvrage. Ces textes, présentés et annotés par Dominique Lelong, ont été réédités en 1978 dans leur version originale.

⁶³ *Ibid.*, p. 22-23. (les majuscules sont de l'auteur)

⁶⁴ Tzvetan Todorov (*Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1989, p. 431) met cependant en garde contre une position trop extrémiste dans cette équation, puisque « la distance maximale produit l'incompréhension, non l'apogée du sens. Et l'expérience elle-même exige un juste dosage de familiarité et de surprise pour atteindre la plus grande force : l'étrangeté totale empêche la sensation autant que la familiarité qui la fige en automatisme. »

⁶⁵ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 25.

distinguer de ceux qu'il nomme « les Proxénètes de la Sensation du Divers⁶⁶ », catégorie à laquelle appartiendrait, selon lui, Pierre Loti. Dans l'ensemble, Segalen souhaite que le monde conserve sa diversité ou son hétérogénéité à une époque où il voit se dessiner une sorte d'uniformisation du voyage, voire un aplanissement des différences entre les cultures.

Parce qu'il insiste d'abord sur un état psychologique plutôt que sur un déplacement réel du sujet, Jean-Marc Moura fait en premier lieu de l'exotisme « une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* et se réalise dans une *écriture*⁶⁷ ». De façon plus précise, Moura distingue un certain nombre de visages de l'exotisme littéraire, selon l'approche dont il fait usage; parmi ceux-ci, nous retiendrons principalement ce qu'il nomme l'*imagination exotique*, qu'il divise en deux catégories : une première, l'exotisme *impérial*, qui porte sur le désir d'aventure, un besoin de conquête qui repose surtout sur le substrat qu'est le colonialisme européen; une seconde, l'exotisme *nostalgique*, qui consiste en un désir de retour vers le passé, un besoin de rêve qui repose davantage sur une introspection⁶⁸. Le premier consiste plutôt en une sorte de victoire sur le lointain, tandis que le second tend à une symbiose avec lui, comme le souligne Moura :

Il s'agit pour [le rêveur] de « subjectiver » le lointain, donc d'y trouver les valeurs d'une intimité refusée par le lieu de naissance. Le lointain, rassemblé sous l'unité d'un tempérament, s'individualise au point de s'y accorder parfaitement, il favorise l'immobilité intense d'un échange réciproque entre le monde et l'homme⁶⁹.

On reconnaît ici la sensation éprouvée par Théophile Gautier lorsqu'il affirmait se sentir plus Turc que Français, ou encore la définition que donnait Said du concept d'*imaginative*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34. (les majuscules sont de l'auteur)

⁶⁷ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, p. 4. (souligné dans le texte)

⁶⁸ Ce qui, à première vue, ne va pas sans un certain paradoxe : en effet, le mot *exotisme* lui-même induit par définition une sortie hors de soi, comme l'indique le préfixe *exo*. Toutefois, Moura insiste sur la particularité de l'exotisme nostalgique : « Méditation plongeante, le périple nostalgique est celui de l'être descendant vers son propre mystère. L'imagination ne sépare plus paysages extérieurs et intérieurs si bien que le plus grand exotisme est atteint au seuil de la plus forte intériorité, l'exotique et l'« endotique » devenant homologues. » (Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains*, p. 343)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 268.

geography, lorsqu'il relevait le sentiment de se sentir chez soi au seizième siècle ou à Tahiti. L'exotisme nostalgique, selon Moura, correspond à une pulsion fondamentale de l'Occident : un désir d'intériorisation de l'ailleurs qui fonctionne comme un mouvement vertical, une plongée dans les profondeurs de la conscience. Seulement, cette avancée dans l'intériorité n'est pas possible sans le lieu, qui est à la fois point de départ et d'arrivée du voyage exotique :

Son histoire correspond à l'histoire du rêveur, et le lieu par excellence est la ville, le quartier ou la maison que l'on habite, tous endroits où ne se dissocient pas clairement histoire intime et histoire impersonnelle [...]. Là se trouvent la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves. Le lieu est une *image* qui dans le souvenir et la rêverie, devient une force de protection. Habiter est un acte où prolifèrent les valeurs inconscientes, il donne au lieu un infini. Refuge, retraite, centre, le lieu nourrit les images de l'intimité et c'est à partir de lui que se développe la rêverie exotique [...]⁷⁰.

L'attention portée au lieu est, chez Moura, au moins aussi importante que celle accordée à l'espace de l'ailleurs, particulièrement dans l'exotisme nostalgique, mais aussi dans l'exotisme impérial, car c'est le retour au lieu qui donne à l'aventure sa singularité. Comme le soulignait Segalen, il n'y a d'exotisme que s'il y a un retour à la familiarité, ce qui permet alors de mieux apprécier la distance ou le *Divers*.

La fuite que propose l'exotisme nostalgique prend racine à la fois dans une conception spatiale et une conception temporelle de l'ailleurs. Victor Segalen concevait également l'existence d'un exotisme temporel, bien qu'il ait fait de l'exotisme dans l'espace le sujet de son essai. En présentant le concept d'exotisme en son sens large⁷¹, Segalen montre qu'il peut se diviser en un exotisme du passé (« Exotisme historique⁷² ») et un exotisme du futur (« Exotisme imaginaire⁷³ »). Cette particularité de l'exotisme s'explique sans doute parce

⁷⁰ *Ibid.*, p. 264-265. (souligné dans le texte)

⁷¹ « Tout ce qui est « en dehors » de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre « Tonalité mentale » coutumière. » (Victor Segalen, *op. cit.*, p. 20. Les majuscules sont de l'auteur)

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

qu'il repose d'abord sur une différence de valeurs, plutôt que sur une géographie réelle. L'ailleurs n'est pas un territoire précis : on peut rêver du passé comme d'un pays étranger. Toutefois, l'importance que nous accordons au concept d'espace au détriment de celui du temps s'explique, d'une part, par l'importance que possède la spatialité de l'Égypte dans la construction de l'imaginaire pharaonique; d'autre part, parce que l'exotisme temporel ne constitue pas une caractéristique exclusive à l'Égypte, mais qu'il s'inscrit dans une fascination générale qu'a eue le XIX^e siècle pour les mondes antiques⁷⁴. Bien sûr, au pays que l'on redécouvre dans les pas de l'expédition de Bonaparte se superpose également l'image de l'Égypte pharaonique, qui est aussi un lieu situé dans le passé. En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, il y a toujours une part mythique dans la représentation spatiale d'un lieu réel. Nous tiendrons évidemment compte, dans cette thèse, du territoire mi-imaginaire mi-réel tel que représenté par un écrivain comme Théophile Gautier. Toutefois, le regard géographique joue un rôle essentiel dans la perception du territoire de l'Égypte, particulièrement chez les écrivains-voyageurs. Il se dessine alors un étrange rapport entre la perception du lieu réel qu'arpente le voyageur et la conception imaginaire de cet espace. Que ce soit dans le récit de voyage ou dans la fiction, la géographie particulière de l'Égypte marque au fer rouge la construction de toute œuvre portant sur l'imaginaire pharaonique.

Enfin, il est particulièrement intéressant de constater que se rejoignent, dans cette problématique de l'espace, deux conceptions différentes de la distance qu'amène le désir de l'ailleurs : la géographie culturelle anglo-saxonne et les études sur l'exotisme littéraire de tradition française. Malgré les rapprochements que l'on a établis entre ces deux démarches, particulièrement en ce qui concerne la quête d'un ailleurs qui n'est pas forcément imaginaire ou fantaisiste, on notera deux distinctions. La première concerne la prépondérance accordée au lieu réel par rapport au lieu imaginaire dans la géographie culturelle : l'ailleurs tel que décrit par Gregory demeure toujours un lieu réel, qui témoigne de pratiques particulières

⁷⁴ Par exemple, il y a, au XIX^e siècle, un important imaginaire de la Rome antique, dont témoigne la grande quantité de voyages en Italie. Comme nous l'avons souligné précédemment, le XIX^e siècle voit l'histoire se développer en tant que savoir, de même que le musée devenir à la fois un lieu de savoir (pédagogique) et d'exhibition d'objets; le développement de l'archéologie y est également pour beaucoup. Ainsi, la fascination pour le passé romain doit beaucoup à la découverte de Pompéi vers la fin du XVIII^e siècle et à la popularité des musées italiens, dont celui de Turin.

relatives au voyage et à sa représentation en littérature, tandis que l'ailleurs que présente l'exotisme littéraire consiste plutôt en un désir de fuite qui se dessine entre deux valeurs, l'ici et le lointain, dont le lien est beaucoup plus grand avec la conscience du sujet qu'avec un espace mesurable. Toutefois, il faut aussi noter que Moura ne sépare pas entièrement le fait littéraire du fait culturel ou politique : l'exotisme impérial, plus particulièrement, met bien en scène un mouvement hors de soi, un élan aventurier qui caractérise une grande partie de la littérature orientaliste, particulièrement celle qui s'intéresse au désir de conquête d'espaces étrangers⁷⁵. La seconde distinction, toutefois, concerne le point de départ des deux approches : si la géographie culturelle repose sur le lien entre la géographie et les pratiques culturelles, la majeure partie des analyses de Moura s'inscrivent indubitablement dans la tradition thématique française, fortement influencée par les travaux de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand⁷⁶. Cela est particulièrement évident dans son étude de l'imagination exotique, qui repose sur un concept de la rêverie d'inspiration bachelardienne. C'est pourquoi les études sur l'exotisme en France concernent majoritairement la sémantique du texte, malgré quelques tentatives d'aiguiller le concept vers d'autres voies⁷⁷.

Même si la question de l'espace occupera une certaine place dans notre analyse du *Roman de la momie* de Gautier, il faut admettre que cette problématique touche surtout en

⁷⁵ On notera, cependant, que l'exotisme impérial chez Moura repose en grande partie sur l'analyse d'un corpus anglo-saxon (dont les œuvres de Conrad, Kipling et Haggard), misant sur une analyse plus détaillée de *Heart of Darkness* de Conrad et *Kim* de Kipling, tandis que celle de l'exotisme nostalgique porte sur un corpus plutôt mixte (Conway, Durrell, Lawrence, Loti, Segalen, etc.), tout en accordant un léger avantage au corpus français (*Aziyadé*, de Loti) dans l'analyse. Nous retrouvons ici, en quelque sorte, la dichotomie relevée par Edward Said qui voyait une division similaire dans le corpus des voyages.

⁷⁶ En outre, le fait d'avoir sous-titré « Structures d'un imaginaire » la partie consacrée à « L'imagination exotique » n'est pas sans rappeler l'ouvrage de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

⁷⁷ On soulignera ici deux exceptions, dont l'étude de Rachel Bouvet, « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans *La Trilogie* de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1997, p. 341-365. Dans celle-ci, Bouvet opère un déplacement de l'exotisme dans le domaine de la sémiotique de la lecture, faisant de la notion de *sensation d'exotisme*, telle que présentée par Segalen, un effet de lecture. Enfin, celle de Francis Affergan (*Exotisme et altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1987) tente de renouveler l'approche de l'exotisme dans son lien avec le concept d'altérité, par le biais de l'anthropologie.

plein cœur le genre viatique, puisque ce dernier constitue une pratique réelle de l'espace parcouru. Or, la question du rapport qui s'institue entre le récit de voyage et le réel est plus complexe qu'on pourrait le croire. C'est pourquoi il s'avère nécessaire maintenant de cerner au plus près le rôle joué par ce type de texte dans le cadre de notre problématique.

2.3 *Le pacte viatique : un effet de réel*

Une certaine tradition postule que le récit de voyage est un texte référentiel, que l'on doit distinguer du texte fictionnel⁷⁸. C'est le XVIII^e siècle qui a surtout contribué à cette réputation et qui, par conséquent, a opposé le récit de voyage à la fiction romanesque, d'autant plus que cette dernière possédait, depuis le classicisme, une connotation négative. Jean-Claude Berchet, notamment, a bien montré que cette tradition perdure dans un XIX^e siècle qui distingue toujours entre le récit de voyage *littéraire* et un autre type de récit de voyage, plus *scientifique*, dont la finalité était souvent liée à la profession exercée par le voyageur (archéologue, géographe, botaniste, zoologiste, etc.)⁷⁹. Toutefois, il faut admettre que le XIX^e siècle procède à une réelle transformation du récit de voyage : avec l'apparition de l'écrivain-voyageur, dont le modèle sera Chateaubriand, on assiste à « l'entrée en littérature » du genre viatique, pour emprunter l'expression à Roland Le Huenen⁸⁰. L'attention se porte dorénavant sur le récit autant — sinon plus — que le voyage lui-même, opérant par le fait même une sorte de transfert de compétence : du savoir vers la fiction et de la fiction vers le savoir. Si le texte référentiel, en se teintant d'une dose de fiction, acquiert à son tour un statut littéraire, perd-il du même souffle son coefficient de référentialité?

⁷⁸ Cette terminologie s'apparente à celle présentée par Gérard Genette qui distingue le *récit fictionnel* du *récit factuel* (voir Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, GF Flammarion, « GF Corpus », pp. 20-24; 143-146). Cependant, même si Genette ne voit pas de différence *statutaire* entre les deux formes de récit (Montalbetti parle d'une « indiscernabilité statutaire »), il faut noter que son analyse repose sur les présupposés de la narratologie tels que définis dans son « Discours du récit » (in *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 65-267). Seulement, rappelons que Genette prône une *intransitivité de la fiction*, par conséquent le texte fictionnel « ne peut pas *in fine* répondre à une logique référentielle. » (Montalbetti, *op. cit.*, p. 70)

⁷⁹ Jean-Claude Berchet, « Introduction », in *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 45-61.

Bien que les rapports entre le texte littéraire et un soi-disant référent extratextuel soient complexes et dépassent amplement les enjeux de cette thèse, il est nécessaire de revisiter certains concepts ici, dans la mesure où le statut problématique, voire paradoxal, du récit de voyage induit nécessairement une réflexion sur sa littérarité⁸¹. Rappelons d'abord brièvement le concept de *mimèsis*⁸² : la tradition platonicienne oppose une imitation directe du réel (la *mimèsis*) et une imitation indirecte (la *diégésis*, dont relève le récit), tandis que la tradition aristotélicienne « propose de qualifier toutes les œuvres littéraires comme mimétiques, en donnant au terme *mimèsis* le sens plus général de « représentation »⁸³. » Gérard Genette a bien résumé ces postulats dans un passage fort connu :

Platon opposait *mimèsis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais [...] l'imitation parfaite n'est pas une imitation, c'est la chose même, et finalement, la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimèsis*, c'est *diégésis*⁸⁴.

Cette tradition considère donc la *mimèsis* comme un artifice littéraire et non comme un pur calque du réel. Puisque le réel et le langage sont dans une relation d'étanchéité, aucun discours ne peut imiter parfaitement le réel : on ne peut que le représenter⁸⁵. Par conséquent, tout texte littéraire, qu'il soit doté d'un coefficient de référentialité ou non, constitue une *représentation* du réel, dans la mesure où, comme le souligne Philippe Hamon, « [ce] n'est jamais [...] le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une

⁸¹ Roland Le Huenen (« Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales*, n° 7, 1990, p. 14) qualifie le récit de voyage comme « un genre sans loi ».

⁸² Nous avons choisi la graphie *mimèsis*, pour nous conformer à l'usage actuel, bien que l'on trouve également *mimésis*, par exemple chez Gérard Genette.

⁸³ Alexandre Gefen, *La mimèsis*, Paris, GF Flammarion, « GF Corpus », 2002, p. 23 (souligné dans le texte). Rappelons que, dans la *Poétique*, Aristote inclut le discours narratif dans la *mimèsis*, faisant de cette dernière une mise en intrigue du monde, en opposition à l'Histoire qui, elle, est plus près du réel. Cette tradition demeure toujours vivante dans la forme que leur ont donné des auteurs comme Gérard Genette, Paul Ricœur ou Jean-Marie Schaeffer « qui traduisent *mimèsis* par fiction » (*Ibid.*, p. 39).

⁸⁴ Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 55-56 (souligné dans le texte).

⁸⁵ En somme, comme l'a souligné Genette, « le langage ne peut imiter parfaitement que du langage » (*Ibid.*, p. 55).

textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage [...]»⁸⁶. Tout dépend alors du statut que l'on appose au récit de voyage : est-il un genre littéraire ou non ? Dans le sillage de Roland Le Huenen, comme nous nous intéressons à un corpus d'écrivains-voyageurs, nous accordons au genre viatique le statut de texte littéraire. Nous postulons, à l'instar de Sarga Moussa, qu'une étude qui cherche à circonscrire un imaginaire aussi riche que celui de l'Égypte pharaonique telle que perçue au XIX^e siècle doit tenir compte des deux types de texte, référentiel et fictionnel :

Il existait, à l'époque, de nombreuses passerelles entre récits de voyage et textes de fiction. Par conséquent, si l'on prétend rendre compte d'un phénomène comme la fascination exercée par l'Égypte sur l'Europe du XIX^e siècle, il est nécessaire d'adopter une conception « large » de la littérature, et de reconnaître le rôle important joué par un corpus comme celui des Voyages, longtemps considéré comme de la « paralittérature »⁸⁷.

Ainsi, le point de vue qui consiste à considérer le récit de voyage comme un pur texte référentiel, distinct d'un texte fictionnel qui, lui, serait dépourvu de référent à cause de son intransitivité, nous semble aporétique⁸⁸. En outre, cela invaliderait un lien que nous reconnaissons entre le texte fictionnel et le réel, malgré son caractère paradoxal pour certains⁸⁹. Par exemple, nous analyserons dans cette thèse le lien qu'entretient le *Roman de la momie* de Gautier avec le référent de l'Égypte pharaonique.

⁸⁶ Philippe Hamon, « Un discours contraint », p. 129. (souligné dans le texte)

⁸⁷ Sarga Moussa, « Introduction », in *Le voyage en Égypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, p. VIII.

⁸⁸ La question du rapport entre texte référentiel et texte fictionnel, et les enjeux épistémologiques auxquels elle donne lieu, constitue l'essentiel des préoccupations de Christine Montalbetti dans son article « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques », in Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 99-108. Montalbetti, dont la posture théorique concorde avec celle de Gérard Genette (cf. p. 70, note 79), souligne « que la coupure entre l'énoncé fictionnel et l'énoncé référentiel est d'un ordre logique, mais pas nécessairement épistémologique. » (*Ibid.*, p. 102) Autrement dit, elle postule que le texte fictionnel peut avoir une finalité pédagogique ou cognitive, mais que cela a peu à voir avec le référent en tant que tel.

⁸⁹ Nous nous reportons ici à la position de Jean-Marie Schaeffer (cité par Montalbetti, *Ibid.*, p. 104) pour qui « non seulement la fiction ne serait pas coupée de la référence, mais encore elle serait le plus largement « dénotative ». » Position qui est rejetée par Montalbetti pour cause de confusion entre

Toutefois, cette posture, qui consiste à considérer comme littéraire à la fois le récit de voyage et le texte fictionnel, n'empêche nullement qu'il y ait une différence d'un point de vue générique entre les deux types de texte, qui peuvent très bien répondre à une logique interne qui leur serait propre⁹⁰. Peut-être que le récit de voyage, comme l'a montré Roland Le Huenen, répond à une temporalité différente du roman : le premier mimant la chronologie du voyage — en se basant sur une forme d'adéquation entre le voyage et son récit — le second reposant sur une logique du récit⁹¹. Or, cette distinction, bien que pertinente dans le cadre d'une analyse narratologique par exemple, est-elle suffisante pour distinguer des textes qui portent sur un imaginaire visuel comme celui de l'Égypte pharaonique? Peut-on dire que le narrateur du récit de voyage de Denon, parce qu'il correspond tacitement à l'auteur qui aurait lui-même accompli le parcours décrit dans le texte, présente une Égypte à ce point différente de celle du narrateur d'un texte de Gautier, qui a construit son Égypte à partir de sources livresques? Rappelons que l'objectif de nos analyses consiste d'abord en la représentation de l'Égypte pharaonique, et non en une étude du voyage lui-même bien que, nous l'avons vu avec le concept de *scripting*, le récit de voyage induise une représentation particulière de l'espace⁹². Si la description d'un espace étranger, voire celle du voyage lui-même, diffère entre un auteur qui a parcouru cet espace et un autre qui n'y a jamais posé les pieds, comme on le verra avec les exemples de l'écrivain-voyageur et du romancier, peut-on dire que l'objet

la modélisation du réel par la fiction et la dénotation, qui est de l'ordre de l'énoncé. Montalbetti souligne, par ailleurs, qu'il faut choisir entre la position représentée par Schaeffer et John Searle, selon laquelle « l'opération est finalement cohérente qui consiste à récupérer des énoncés ou des situations de fiction comme modèles d'interprétation du monde, puisqu'ils en sont issus, et qu'ils n'ont rien perdu de leur valeur référentielle [...] » et la position de Genette (celle à laquelle elle adhère) pour qui « l'énoncé de fiction est intransitif, parce qu'il est absorbé par la fictionalité globale du texte. » (*Ibid.*)

⁹⁰ La distinction que nous opérons dans cette thèse entre récit de voyage et texte fictionnel, par exemple dans la division de nos chapitres 5 et 6, repose ainsi sur cette différence implicite.

⁹¹ Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », p. 22-25.

⁹² On rappellera que l'aspect temporel ne suffit pas à distinguer le récit de voyage en Égypte de l'ensemble des récits de voyage en Orient, par exemple, ou encore du récit de voyage en Italie, dont nous avons parlé précédemment. Bien que le voyage en Égypte constitue également un voyage dans le temps, c'est surtout la spatialité particulière de l'Égypte et l'importance accordée à l'objet qui constituent, selon nous, la singularité de cet imaginaire au XIX^e siècle.

sera, lui, décrit différemment? La distinction au niveau de la temporalité ne semble donc pas, dans le cadre de notre recherche, apporter de réponse satisfaisante à ces questions.

Il faut alors tenter une autre approche : analyser le récit de voyage en le comparant à un roman à forte teneur référentielle, par exemple, nous paraît plus fertile en rapprochements. En effet, si l'on y regarde au plus près, le récit de voyage possède plusieurs caractéristiques en commun avec le texte réaliste. La plus évidente, sans doute, consiste en ce que Roland Barthes nomme l'« effet de réel⁹³ ». Selon Barthes, en effet, le texte réaliste repose sur une *illusion référentielle* :

La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où [les] détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne [...] disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée [...]⁹⁴.

Cette illusion peut très bien caractériser, à notre avis, le récit de voyage. Comme nous l'avons déjà mentionné à propos de l'analyse opérée par Philippe Hamon sur le texte réaliste, ce dernier cherche à présenter un savoir (ou des savoirs) par le biais de sources qui sont de type *extratextuel* et *intratextuel*; rappelons que l'une des caractéristiques du second type est le « personnage délégué, porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique⁹⁵ ». Or, qu'est-ce qui distingue ce personnage de roman de la source scientifique qui apparaît dans le récit de voyage, par exemple chez Maxime Du Camp, qui délègue ses explications égyptologiques à des sources prétendument plus fiables? Selon Hamon, la distinction entre les discours scientifique et littéraire (réaliste) résiderait dans la modalité de l'inscription du savoir :

Contrairement au discours du scientifique qui met souvent en *notes* de bas de page, en *bibliographie* de fin de volume, en *citations* explicites, des références destinées à

⁹³ Roland Barthes, « L'effet de réel », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90. Rappelons que, chez Barthes, c'est le *détail* qui est signe du réel dans le texte.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 89 (souligné dans le texte).

⁹⁵ Philippe Hamon, « Un discours contraint », p. 140.

authentifier son dire, le texte réaliste les *intègre* dans son corps même sous forme de scénarios et de personnages types⁹⁶.

Cela a pour conséquence, selon Hamon, un effet de réel du texte réaliste, dans la mesure où ce dernier mime, en une sorte de mise en abyme, le travail de l'écrivain :

Cette *écriture* du jargon technique ou du travail fonctionne en plus comme métaphore du *travail de l'écriture*. Elle dit, en contrecoup : « Voyez comme l'auteur est savant », comme il « connaît » ce dont il parle. Le discours réaliste se caractérisera donc par ce que l'on pourrait appeler une *hypertrophie du translatif* [...] ⁹⁷.

Il ne nous paraît pas incongru d'affirmer que ce jeu d'illusion nous semble, à son tour, parfaitement définir le récit de voyage, qui s'apparente ainsi au texte réaliste et se distingue, par le fait même, du texte scientifique. En effet, l'aspect scientifique s'imbrique alors dans le récit de voyage de la même manière qu'il le fait dans le texte réaliste. Non seulement le récit de voyage cherche-t-il lui aussi à établir une *caution* réaliste, ou à provoquer l'illusion de la référentialité, mais il donne ainsi l'impression qu'il *mime* l'écriture du voyage.

En fin de compte, nous postulons que le récit de voyage implique un pacte de lecture, qu'on pourrait nommer le *pacte viatique*, à l'image du *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune⁹⁸. En effet, ce dernier souligne :

Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend⁹⁹.

Quelques textes critiques portant sur le récit de voyage soulignent également le rôle joué par une reconnaissance du genre, qui ferait autorité de par son coefficient de référentialité, de même que de la réputation qu'il a acquise vers la fin du XVIII^e siècle grâce à quelques

⁹⁶ *Ibid.*, p. 141 (souligné dans le texte).

⁹⁷ *Ibid.* (souligné dans le texte).

⁹⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

voyageurs dotés d'un statut d'observateur rigoureux et fiable, tel Volney¹⁰⁰. Jean-Claude Berchet a montré qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, la préface des récits de voyage joue un rôle essentiel dans la réception de ces textes :

Pour atteindre, puis captiver son destinataire, le récit de voyage est obligé de se situer, de se justifier, de se promouvoir; bref, de déterminer sa *position* littéraire. Pour être reconnu, il lui faut être patenté : il est donc voué à conclure une sorte de pacte de lecture, selon des stratégies diverses auxquelles la préface offre un terrain de manœuvre privilégié¹⁰¹.

Le pacte viatique reposerait alors sur un ensemble de codes communs appelé le *vraisemblable*, défini par Philippe Hamon

comme un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la *lisibilité* du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de « réel »¹⁰².

Il faut insister ici sur l'aspect à la fois *implicite* et *explicite* de ce pacte, mentionné à la fois par Lejeune et Hamon : dans le premier cas, ce sont des critères internes au texte qui déterminent le vraisemblable; dans le second, des critères externes, paratextuels ou extratextuels¹⁰³. Dans le premier cas, c'est le lecteur qui est chargé d'acquiescer au pacte;

¹⁰⁰ D'autres auteurs ont mentionné l'importance jouée par la réception du genre, tels Adrien Pasquali (*Le tour des horizons. Critique et récit de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994) et Roland Le Huenen. Ce dernier affirme que le récit de voyage romantique correspond à une sorte d'architexte : « Le voyageur désormais ne saurait oublier qu'il est aussi écrivain. C'est le sens qu'il faut attribuer dans le récit qui nous occupe à la médiation modélisante d'un texte témoin qui sert à la fois de caution et de balise. Tout récit, qu'il soit ou non de voyage, s'écrit dans l'ombre d'un texte ou de textes antérieurs qui le rappellent à l'ordre de son appartenance. » (« Le récit de voyage : l'entrée en littérature », p. 55)

¹⁰¹ Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIX^e siècle », in *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 3-15 (souligné dans le texte).

¹⁰² Philippe Hamon, « Un discours contraint », p. 129 (souligné dans le texte). Rappelons aussi que, pour Aristote, la *mimèsis* était affaire de reconnaissance : « Réduite à son essence même et observée du point de vue anthropologique et cognitif, la mimèsis engendre une satisfaction fondamentale, celle de la reconnaissance, soit : du lien que renoue le spectateur entre des objets connus et des représentations. » (Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 45-46)

¹⁰³ Gérard Genette, de son côté, bien qu'il définisse la vraisemblance comme un « contrat tacite entre l'œuvre et son public » (« Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, coll.

dans le second, c'est l'auteur (plus précisément, le narrateur), voire l'éditeur, qui convie le lecteur à accepter les termes du contrat.

Cette manière de définir le récit de voyage permet alors de résoudre la distinction entre texte référentiel et texte fictionnel, laquelle semble inévitablement déboucher sur une aporie plutôt contraignante dans le champ des études littéraires. Comme le texte réaliste, le récit de voyage peut être à la fois fictionnel et référentiel, mais il repose sur un « effet de réel » plutôt que sur le réel lui-même; en somme, il s'agit d'une forme de *mimésis*, ce qui justifie par le fait même sa *littérarité* et son appartenance à la littérature.

2.4 *Le récit de voyage : entre bibliothèque et musée*

Parmi tous les enjeux se rapportant au récit de voyage du XIX^e siècle¹⁰⁴, le plus important en regard de notre problématique consiste en la question essentielle de la médiation. Loin d'être une expérience immédiate du réel, comme le suggérait une certaine tradition qui atteint son apogée au XVIII^e siècle, le récit de voyage du XIX^e siècle devient, au contraire, médiatisé par une série de filtres¹⁰⁵. Cette thèse montrera que cela est particulièrement vrai en ce qui concerne le récit de voyage en Égypte qui, à cause sans doute d'une longue tradition de textes et de témoignages portant sur le pays des pharaons, louvoie presque continuellement entre la bibliothèque, somme du savoir livresque, et le musée, itinéraire balisé qui soumet l'objet au regard. Ces deux figures deviennent alors représentatives de cette tentative de cerner l'objet de l'Égypte pharaonique et des difficultés auxquelles elles donnent lieu dans leur approche du réel. C'est pourquoi nous chercherons,

« Points », p. 77), distingue entre le « récit *vraisemblable*, ou à motivation implicite » et « le récit motivé » (p. 98, souligné dans le texte), c'est-à-dire celui dont la légitimité repose sur un critère explicite, comme par exemple la foi du narrateur.

¹⁰⁴ Pour un « tour des horizons » des enjeux que soulève le récit de voyage en général, on peut se référer à l'ouvrage d'Adrien Pasquali (*op. cit.*). En ce qui concerne le récit de voyage du XIX^e siècle, voir également les articles cités précédemment de Roland Le Huenen. Enfin, bien qu'il porte surtout sur la littérature canadienne-française, l'ouvrage de Pierre Rajotte, Anne-Marie Carle et François Couture (*Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997) résume de manière synthétique les principales caractéristiques du récit de voyage au XIX^e siècle.

¹⁰⁵ Roland Le Huenen (« Le récit de voyage : l'entrée en littérature » p. 54) a déjà souligné que cet aspect « est une constante des récits de voyage romantiques. »

dans les pages qui suivent, à dessiner le contour de ces figures et à cerner la façon dont elles caractérisent la mise en scène de l'objet dans le texte.

2.4.1 *La bibliothèque : une médiation contraignante*

Le premier de ces concepts, la bibliothèque, constitue la médiation la plus connue entre le récit de voyage et le référent dont il prétend rendre compte. Nous empruntons ce terme à Christine Montalbetti, qui affirme que le récit de voyage au XIX^e siècle consiste d'abord en une pratique de la bibliothèque et, surtout, des divers moyens utilisés par l'écrivain pour résoudre les apories auxquelles donne lieu sa médiation¹⁰⁶. Bien que l'ensemble de son ouvrage constitue, en quelque sorte, une réflexion sur cette figure, Montalbetti définit de façon très générale la bibliothèque comme suit :

Car le réel, indicible, a aussi la particularité paradoxale d'avoir été déjà dit. Les bibliothèques contiennent les descriptions qui le consignent. Récits d'explorateurs, d'autres voyageurs; discours des géographes; fictions, qui choisissent comme cadre de l'histoire qu'elles dévident l'espace même que je me proposais de décrire — ou un espace homonyme [...] ¹⁰⁷.

En effet, si quelques écrivains-voyageurs ont cherché au Caire à vivre la vie orientale, comme Gérard de Nerval marchant dans les traces des *Mille et Une Nuits*; si d'autres, tel Chateaubriand, ne peuvent s'empêcher de rechercher des traces bibliques, la plupart des voyageurs en Égypte marchent dans les traces livresques de leurs prédécesseurs. En premier lieu, les Grecs : Hérodote surtout, puis Diodore de Sicile, à qui Chateaubriand emprunte un passage entier sur les mœurs des Égyptiens¹⁰⁸. Aussi, les références à Homère et à la littérature épique grecque ne seront pas dédaignées, d'autant plus que les voyageurs grecs ont

¹⁰⁶ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF «écriture», 1997. Les principaux points de cet ouvrage ont été synthétisés dans son article « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 3-16.

¹⁰⁷ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 53-54.

¹⁰⁸ Pour de plus amples détails sur ces auteurs, voir notre chapitre 4, qui retrace l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte, de l'Antiquité au XIX^e siècle.

voulu voir dans certains monuments égyptiens des traces de leur propre culture, par exemple dans les soi-disant colosses de Memnon¹⁰⁹. Enfin, plusieurs récits de voyage du XVIII^e siècle trouvent leur place dans la besace du voyageur, entre autres ceux de Savary et Volney.

Pour Montalbetti, toutefois, l'usage de la bibliothèque constitue un problème pour un texte comme le récit de voyage, dont la finalité est de rendre compte du réel. En effet, la bibliothèque révèle surtout des rapports de *répétition* et de *modélisation*¹¹⁰. La répétition, qui prend le plus souvent la forme de la citation, consiste à « répéter la bibliothèque¹¹¹ », ce qui constitue une « démission de l'écriture¹¹² »; la modélisation, quant à elle, manifeste l'importance accordée à la fois au genre, qui « fournit une structure *a priori* de l'expérience¹¹³ », et à la tentation de l'emprunt au monde de la fiction :

Le repérage d'une structure coïncidant ponctuellement avec un schéma fictionnel, le recensement d'événements assimilables à des péripéties, la ressemblance entre une personne et un personnage de fiction, constituent d'une certaine manière des lieux de réconciliation inespérée des exigences du texte littéraire et de l'objet réel¹¹⁴.

Seulement, ce recours à la fiction ne va pas sans donner lieu à un certain nombre d'erreurs, que Montalbetti a regroupées sous le vocable de *complexes*¹¹⁵; ces derniers constituent des

¹⁰⁹ Dans lesquels on a cru remarquer une représentation du héros de la guerre de Troie à cause du son qu'il émettait chaque matin, qu'on a interprété comme un salut à sa mère l'Aurore, mais qui sont en réalité les seuls vestiges du temple funéraire du pharaon Amenhotep III (XVIII^e dynastie; 1390-1352 avant J.-C.).

¹¹⁰ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 54.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹² *Ibid.*, p. 59. Montalbetti souligne également la question de la délégation et de l'ellipse. La première nous ramène au rôle joué par la source intratextuelle du savoir dans le texte, qui passe, dans le texte réaliste, par le personnage savant; dans le récit de voyage, par la référence scientifique. La seconde, quant à elle, constitue l'une des principales caractéristiques stylistiques du récit de voyage au XIX^e siècle, sous la forme de la prétérition.

¹¹³ *Ibid.*, p. 61. Ce qui correspond à ce que Gérard Genette a présenté comme un *architexte*.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁵ Qui sont au nombre de trois : *complexe de Victor Bérard* (« le voyageur, traversant des espaces réels, croît (sic) reconnaître des lieux de passage des héros de la fiction », p. 72), *complexe de*

transgressions qui se définissent par un passage du monde réel au monde de la fiction, ou vice versa. Au bout du compte, comme l'a montré Montalbetti, ce que la pratique de la bibliothèque indique est en fait une aporie : celle de l'impossibilité de rendre véritablement compte du réel, sans une nécessaire — bien que contraignante — médiation :

Ces filtres, qui sont essentiellement constitués de représentations en un sens large, et de la mémoire de la bibliothèque en particulier, impliquent la menace d'une déformation : non seulement je suis confrontée à un objet qui, de par la singularité de sa structure, résiste à la formulation, mais encore je le considère, et je m'efforce de le dire, à travers l'écran d'autres énoncés, qui parasitent l'immédiateté de ma relation¹¹⁶.

Montalbetti postule que le « texte référentiel » — dénomination générale dont le récit de voyage constitue, dans cet ouvrage, l'exemple emblématique — « tient ainsi un discours sur sa propre impossibilité¹¹⁷ ». C'est alors que se révèle la particularité de ce type de texte qui, selon Montalbetti,

élabore des stratégies plus ou moins argumentées de contournement, développe des solutions ponctuelles, et travaille ainsi à construire en retour les conditions de sa possibilité. Se met alors au jour une manière de dialectique, dans laquelle le texte ne cesse d'hésiter entre la désignation de ses apories et la mise en place de principes de résolution par où il les dépasse¹¹⁸.

Ces « principes de résolution » sont de deux ordres. D'une part, des « solutions métaphoriques¹¹⁹ » : dire le monde comme un livre ou comme un tableau, par exemple, permet temporairement — le temps de la lecture — d'éviter la bibliothèque; d'autre part, des « solutions littérales¹²⁰ » : transformer les moyens du langage pour dire le monde de façon

Don Quichotte (« dire le monde selon la fiction, [...] plaquer sur les référents les termes inappropriés qui renvoient à des univers de fable », p. 77), *complexe du projectionniste Buster* (« le personnage du voyageur, qui relève d'une logique référentielle, croit parcourir des univers fictionnels », p. 93).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 99-152.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153-258.

plus adéquate (extension du lexique, procédés de visualisation), ou faire appel à des éléments qui fonctionneront comme une inscription directe du réel dans le texte (copie d'inscriptions, paroles rapportées, etc.), permet également de contourner la contrainte de la médiation.

La contrainte qu'induit l'utilisation de la bibliothèque semble pourtant inévitable en ce qui concerne l'imaginaire de l'Égypte pharaonique. En effet, nous verrons plus loin comment cet imaginaire s'est construit à partir d'une longue tradition, dont les principaux textes ont conservé un impact considérable sur le XIX^e siècle. La naissance de l'égyptologie ou le développement de la photographie, par exemple, n'empêchent nullement la duplication d'idiosyncrasies du voyageur en Égypte, lui qui est tributaire d'un imaginaire dans lequel sont entremêlés les cultes isiaques, la franc-maçonnerie et le regard particulier que l'orientalisme du XVIII^e siècle imposait à la fois au savant et au voyageur. Au bout du compte, il faudra revenir sur cette inévitable question : au XIX^e siècle, peut-on représenter l'Égypte pharaonique *sans* la médiation de la bibliothèque?

2.4.2 *Le musée : du visible à l'invisible*

Quant au second de ces concepts, le musée, il peut sans doute paraître au premier abord moins approprié à une étude littéraire que la bibliothèque, dont le lien avec la littérature semble plus manifeste. En outre, les rapports entre littérature et musée n'ont pas vraiment fait l'objet d'études approfondies¹²¹. Pourtant, le lien qu'entretient la littérature française du XIX^e siècle avec le musée est essentiel, comme le souligne Philippe Hamon :

Le XIX^e siècle est, du point de vue d'une étude de la relation littérature-musée, particulièrement intéressant à explorer : c'est l'époque privilégiée du phénomène « musée », que l'on peut situer, du moins en France, entre le musée du temps de Lenoir (le Musée s'y soumet aux objets qu'il expose, et c'est l'objet qui confère

¹²¹ On consultera, tout de même, Philippe Hamon, « L'image exposée : Musées », in *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001, p. 80-115. On soulignera également la réflexion de Christian Jacob (« Récit de voyage et description », *Lalies* (actes des sessions de linguistique et de littérature, I, Aussois 3-7 septembre 1979), Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1980, p. 140) : « Le musée et la collection d'objets sont peut-être les formes les plus authentiques du « récit de voyage » : ils permettent de rassembler en un lieu « utopique » tous les artefacts, toutes les curiosités naturelles du monde; ils attestent les voyages de leur propriétaire et sont autant de jalons qui permettent de tracer un itinéraire sur la carte de la terre. »

valeur et légitimation au musée: « c'est une œuvre d'art, donc elle doit aller au musée ») et le musée du temps de Duchamp, où s'exhibe ironiquement la seule fonction muséale (c'est le musée qui confère sa valeur à l'objet: « c'est un musée, donc c'est une œuvre d'art »)¹²².

On remarquera, cependant, le lien étroit qui s'est institué entre le musée et l'égyptomanie. Est-il trop audacieux d'affirmer que l'absence des rapports entre musée et littérature repose sur la même incompréhension que celle que nous avons relevée sur les rapports entre l'égyptomanie et la littérature? Il se pourrait, en effet, que la primauté accordée au visuel lorsqu'il est question du musée ait joué un rôle important dans sa mise à l'écart du champ littéraire.

Cette thèse montrera, au contraire, dans le sillage de l'étude proposée par Philippe Hamon, que le musée s'inscrit dans l'œuvre littéraire non seulement en tant que figure, mais en tant que pratique particulière de l'espace. Il nous faudra d'abord interroger le mode de représentation du musée dans le texte, de même que les opérations que recèle la pratique muséale chez le narrateur. Philippe Hamon, entre autres, a proposé « quatre modes principaux » de la représentation du musée en littérature:

1 : le personnage visite un Musée [c'est le cas, par exemple, de la noce de Gervaise Macquart dans *l'Assommoir*]; 2 : le personnage construit ou élabore son Musée personnel [c'est le cas du capitaine Nemo dans *Vingt Mille Lieues sous les Mers*]; 3 : le personnage *est* un Musée [c'est le cas de *Pierre Grassou*]; 4 : la textualisation même de la notion et des opérations muséales, là où le texte lui-même devient Musée, se constitue comme Musée¹²³.

Dans le premier cas, un seul exemple dans notre corpus présente une visite réelle d'un musée : *La Mort de Philae*, de Pierre Loti, qui contient une célèbre visite nocturne du musée du Caire effectuée par le narrateur. Si le second cas peut paraître moins pertinent dans le cadre de notre problématique — à moins, bien sûr, de considérer que tous les narrateurs de récits portant sur l'Égypte, en tant que collectionneurs, construisent leur musée personnel —, en revanche les deux derniers caractérisent bien le texte portant sur l'Égypte pharaonique.

¹²² Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, p. 80-81.

¹²³ *Ibid.*, p. 83. (souligné dans le texte et par nous)

D'une part, le troisième point peut s'appliquer à divers personnages de l'œuvre égyptienne de Théophile Gautier, Tahoser et Cléopâtre, notamment, étant décrits comme des objets d'art; qui plus est, la description d'une grande majorité de personnages principaux chez Gautier crée un lien avec un objet d'art connu. D'autre part, le quatrième point s'avère essentiel pour notre propos car nous postulons que les textes cherchant à représenter l'Égypte pharaonique mettent en scène une sorte de *textualisation des opérations muséales*, à laquelle il faudra accorder notre attention. En effet, le musée induit une manière particulière de se mouvoir dans un espace qui est fortement balisé : à l'opposé de l'explorateur qui, en quelque sorte, ouvre des mondes, le voyageur circule selon un itinéraire déjà établi¹²⁴. Plus particulièrement, le voyageur en Égypte suit un parcours singulier le long du Nil, avec ses stations obligatoires devant les sites à admirer — Guizeh, Thèbes, Philae, etc. — qui rappellent la visite d'un musée. Le récit de voyage en Égypte peut donc être lu comme une visite d'un musée en plein air.

Le musée ne joue toutefois pas qu'un rôle au niveau de la représentation de l'espace dans un texte : il s'inscrit dans la problématique du lien entre savoir et pouvoir. Si la pratique muséale atteint son apogée au XIX^e siècle, les premiers musées — tout comme les premières bibliothèques publiques — n'apparaissent véritablement qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles¹²⁵. Entre la Renaissance et le XVIII^e siècle, c'est le cabinet de curiosités qui constitue le premier lieu d'exposition d'objets de connaissance et de culture venant de l'étranger. Ce dernier est généralement un espace privé, un lieu d'émerveillement qui rassemble soit des curiosités naturelles ou artificielles, soit des raretés exotiques; souvent, le collectionneur cherche à reconstituer, dans l'enceinte de son cabinet, une sorte de microcosme. Cependant, comme à

¹²⁴ Véronique Magri (« La description dans le récit de voyage », in Gérard Lavergne et Alain Tassel (dir.), *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, *Cahiers de narratologie*, n° 7, 1995-1996, p. 37) souligne que « [le] récit de voyage se présente en fait comme une vaste description ambulatoire. Le voyageur veut reconstituer un parcours, celui de son itinéraire réel. » Pour la question de la description ambulatoire, voir notre chapitre 6.

¹²⁵ Pour un aperçu de l'évolution des pratiques de la collection et du musée, voir l'ouvrage de Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 [1978].

partir du XVIII^e siècle la nature et l'organisation des collections se transforment, les premiers musées d'histoire naturelle apparaissent, dans lesquels les objets sont déplacés, rassemblés et ordonnés selon une classification systématique qui reproduit la taxinomie que l'on retrouve dans les livres et les traités, tel l'Encyclopédie. Le répertoire et le catalogue¹²⁶ deviennent ainsi l'emblème de cette mise en ordre du savoir que nous a légué le projet encyclopédique, dont le XIX^e siècle est l'héritier immédiat. En effet, il y a une parenté entre l'organisation du savoir dans les bibliothèques et musées, d'une part, et celle que propose le livre savant, d'autre part. Il ne faut donc pas s'étonner que l'énorme ouvrage qui ouvre le siècle, la *Description de l'Égypte*, soit conforme au projet de l'Encyclopédie : dresser l'inventaire des travaux opérés sur le terrain pour ensuite l'organiser et le classer en rubriques précises, tel était le but des savants de Bonaparte. Par ailleurs, rappelons que Edward Said a souligné l'existence d'un principe similaire dans les études orientalistes en général, ce qu'il appelait *Orientalizing the Oriental* :

[The Orient] would be converted from the consecutive experience of individual research into a sort of imaginary museum without walls, where everything gathered from the huge distances and varieties of Oriental culture became categorically *Oriental*. It would be reconverted, restructured from the bundle of fragments brought back piecemeal by explorers, expeditions, commissions, armies, and merchants into lexicographical, bibliographical, departmentalized, and *textualized* Orientalist sense¹²⁷.

Nous avons déjà mentionné cet axiome, qui est essentiel à l'étude des XVIII^e et XIX^e siècles : classer, catégoriser, repositionner le réel en une taxinomie constituée ainsi, à la fois, une

¹²⁶ Le catalogue représente aussi le type d'ouvrage par excellence dont la finalité consiste à représenter une taxinomie, comme l'indique Bernard Vouilloux : « la structure paradigmatique sur laquelle il repose fait de la liste [...] et de ses éventuelles expansions descriptives [...] une manifestation verbale qui est structurellement homologue de la juxtaposition spatiale et du déploiement tabulaire, synoptique en quoi consiste une collection d'objets. » (« Le discours sur la collection », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 101)

¹²⁷ Edward Said, *op. cit.*, p. 166 (souligné dans le texte). Fragmenter le discours, tout en donnant aux fragments la valeur du tout, correspond également à l'esprit scientifique du temps, dont le zoologiste et paléontologiste Cuvier représente l'exemple emblématique, avec ses reconstitutions de vertébrés à partir d'un simple fragment d'os.

volonté de connaître et une volonté de posséder¹²⁸. Le lien qu'entretient le musée avec le pouvoir est donc bien réel. Comme nous l'avons souligné précédemment, un désir de vulgarisation et une vocation pédagogique, qui atteignent leur apogée au XIX^e siècle, accompagnent ce nouvel ordre social qu'amène la Révolution. Le musée acquiert alors un statut national; tout au long du XIX^e siècle, il joue un rôle tout à la fois politique, artistique et intellectuel¹²⁹.

La collection n'est d'ailleurs pas une pratique homogène à travers le temps : une évolution en a transformé le principe. Le passage de la collection privée au musée marque alors une nouvelle cohabitation entre un usage personnel et un usage collectif de l'objet. Comme le souligne Dominique Pety, « deux types de discours [...] s'affrontent désormais [...] : l'un, républicain, souligne la valeur scientifique et pédagogique de la collection, l'autre, aristocratique, privilégie sa valeur artistique et sa fonction strictement privée¹³⁰. » Même si le musée finit par prendre une place de plus en plus importante, la collection demeure toutefois une pratique populaire, comme en témoignent les figures du collectionneur excentrique ou de l'antiquaire mystérieux dans les romans du XIX^e siècle¹³¹. Bien qu'il n'y ait aucune figure de collectionneur *stricto sensu* dans les textes de notre corpus, tous les auteurs qui ont écrit sur l'Égypte au XIX^e siècle ont tous eu, à des degrés divers, un penchant

¹²⁸ Krzysztof Pomian (*op. cit.*, p. 53) souligne que « les collections qui, pour les membres du milieu intellectuel et artistique, sont des instruments du travail et des insignes d'appartenance sociale sont pour les détenteurs du pouvoir des insignes de leur supériorité et aussi des instruments qui leur permettent d'exercer une domination sur ce milieu. » À ce sujet, voir le concept d'*hegemony* d'Antonio Gramsci tel que le présente Lisa Lowe (*op. cit.*, p. 16) : « Hegemony is Gramsci's way of describing the entire process of negotiation, dissent, and compromise whereby a particular group or ideological formation gains the consent of the larger body to lead. » On soulignera enfin l'importance de ce concept dans la pensée d'Edward Said.

¹²⁹ Voir à ce sujet l'article de Dominique Poulot, « La morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 23-30.

¹³⁰ Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 81.

¹³¹ Concernant le personnage du collectionneur, Dominique Pety (*Ibid.*, p. 72) souligne qu'il apparaît « d'abord dans les physiologies des années 1840 », et qu'il est dépeint paradoxalement en tant que « pathologie singulière : le collectionneur est non seulement un passionné, mais aussi un « fou » et un « monomane ». »

pour la collection. On soulignera, en premier lieu, l'importance qu'accordait Vivant Denon aux objets, lui qui a été « conservateur des médailles et pierres gravées de la collection laissée par Mme de Pompadour¹³² » en 1769 et qui, à son retour d'Égypte, se voit offrir par Napoléon le poste de « directeur général des musées¹³³ ». C'est donc en esthète et en dilettante qu'il va en Égypte; il est certain que le regard qui l'anime n'est pas dépourvu d'une certaine monomanie qui caractérise le collectionneur, comme nous le verrons. Maxime Du Camp, de même, qui compose un album photographique à son retour d'Égypte, est aussi animé de sentiments de collectionneur d'images. La réputation d'esthète de Théophile Gautier, quant à elle, n'est plus à faire : on sait qu'il a été tout à la fois critique d'art et peintre; ses textes, particulièrement *Le Roman de la momie*, présentent l'Égypte comme une suite de descriptions reproduisant une collection d'objets. Pierre Loti, enfin, est lui aussi reconnu pour avoir été un collectionneur passionné : sa maison de Rochefort, qui est en soi un véritable musée, composée de pièces décorées selon une thématique précise (salon turc, bibliothèque égyptienne, chambre japonaise, etc.), en témoigne¹³⁴. On notera donc une prédisposition accordée à l'usage privé de l'objet chez les auteurs de notre corpus.

Tout comme la bibliothèque, qui doit provoquer chez le voyageur un effort pour réduire la redite, sinon la mise en place de moyens afin d'éliminer la médiation, le musée induit à son tour une façon particulière de voir l'objet. Dans le texte littéraire, il faut tenir compte non seulement du regard du sujet observant, mais du statut dévolu à l'objet lui-même. Nous avons déjà souligné que l'objet égyptisant — c'est-à-dire celui que présente l'égyptomanie — est souvent transformé, réactualisé, bref détourné de ses fonctions originelles¹³⁵. C'est aussi ce qui caractérise l'image de musée, selon Philippe Hamon : « L'image dans le musée, qu'il soit

¹³² Martine Reid et Adrien Goetz, « Préface » in Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Le Promeneur, 1998 [1802], p. 14.

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁴ Voir l'ouvrage de Thierry Liot, *La maison de Pierre Loti à Rochefort, 1850-1923*, Chauray, Éditions Patrimoines & Médias, 1999.

¹³⁵ On ajoutera que c'est également ce qui caractérise l'objet kitsch qui, selon Philippe Hamon, repose sur « les détournements-déplacements d'objets » (*Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, p. 101)

privé ou public, est une image déplacée (de son lieu d'origine) dépareillée (dans ses nouveaux voisinages) et détournée (de ses fonctions originelles)¹³⁶. » C'est également l'avis de Krzysztof Pomian, qui distingue deux catégories d'objets dans le monde matériel : une première, formée des objets d'usage, c'est-à-dire des objets dont la valeur prédominante est monétaire, et qui s'inscrivent dans l'ensemble des échanges économiques; une seconde, formée de ce qu'il appelle des *sémiophores*, c'est-à-dire des objets qui sont faits pour manifester autre chose qu'eux-mêmes, et qui possèdent une valeur symbolique, à l'opposé d'une valeur d'usage¹³⁷. Ces objets n'appartiennent donc plus à l'ensemble des échanges économiques et se voient attribuer une signification particulière, que Pomian nomme *l'invisible* :

Tous ces objets sont maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans des lieux clos aménagés à cet effet, et exposés au regard. Tous, sans exception, ils jouent le rôle d'intermédiaires entre les spectateurs et un monde invisible dont parlent les mythes, les récits et les histoires¹³⁸.

L'invisible n'est donc pas seulement la signification symbolique de l'objet : il s'agit, selon Pomian, d'une forme particulière d'altérité, qui se rapproche de celle que nous avons décelée précédemment grâce aux concepts d'*imaginative geography* et d'exotisme :

L'invisible, c'est ce qui est très loin dans l'espace : de l'autre côté de l'horizon, mais aussi très haut ou très bas. Et c'est, de même, ce qui est très loin dans le temps : dans le passé, dans l'avenir. Et, de plus, c'est ce qui est par-delà tout espace physique, toute étendue, ou bien dans un espace doté d'une structure tout à fait particulière. Et c'est encore ce qui est situé dans un temps *sui generis* ou en dehors de tout écoulement temporel : dans l'éternité¹³⁹.

Pomian souligne que toutes les cultures possèdent des sémiophores, ne fut-ce qu'au niveau des objets de culte ou des reliques funéraires, par exemple; et, dans le monde moderne, « les

¹³⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁷ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 35.

sémiophores sont des œuvres d'art, évidemment, mais aussi des productions naturelles ou exotiques et des vestiges du passé¹⁴⁰. » Le sémiophore n'est donc pas nécessairement lié qu'à la mort, même si cet aspect constitue l'un de ses principaux vecteurs.

Pour Pomian, c'est la collection qui permet au sémiophore de passer de l'*invisible* au *visible* :

Toutes les collections [...] remplissent une même fonction, celle de permettre aux objets qui les composent de jouer le rôle d'intermédiaires entre les spectateurs, quels qu'ils soient, et les habitants d'un monde auquel ceux-là sont extérieurs [...]¹⁴¹.

Il est vrai que l'un des buts de la collection consiste à exhiber les objets qui la constituent. Le seul fait de montrer un objet en tant que partie d'une collection suffit à octroyer à ce dernier une importance qu'il n'avait pas jusqu'alors et ce, même s'il appartenait à une culture ou à une civilisation déterminée. Par exemple, la momie que présente tel cabinet de curiosité ou tel musée n'acquiert véritablement son statut de *momie* que par l'acte même de son exhibition. En effet, avant d'être exhibée, la momie joue un rôle funéraire; plus précisément, elle témoigne d'une volonté de survie dans l'au-delà; c'est un vestige parmi tant d'autres qu'on extirpe d'un pays qui semble en être pourvu jusqu'à satiété. Or, une fois qu'on lui appose un nom et qu'on l'exhibe dans son châssis de verre, cette momie acquiert véritablement une individualité jusqu'à devenir cet objet-culte, à la fois fascinant et repoussant, dont la culture occidentale a fait un symbole à la fois de la mort et de la peur. Aussi, les rapports entre le visible et l'invisible peuvent s'inverser : si en observant ces objets, les êtres vivants se trouvent dans la situation de contempler l'invisible, il ne faut pas oublier que les rituels funéraires étaient, quant à eux, conçus afin que les morts puissent, dans l'au-delà, contempler le visible¹⁴². Ainsi, une grande partie des objets funéraires retrouvés

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴² C'est précisément le rôle que jouaient chez les Égyptiens les *ouchebtis* (ou *shaouabtis*), ces figurines que l'on plaçait dans la tombe et qui étaient sensées accomplir les travaux à la place du mort dans l'au-delà.

dans les tombeaux de l'Égypte ancienne étaient destinés à être *vus* par les morts, et non par les vivants. C'est pourquoi le déplacement qui permet à la fois au mort et aux objets destinés à sa survie dans l'au-delà d'être maintenant vus par les vivants à l'intérieur d'un musée leur donne un tout autre sens. On soulignera que le même procédé peut s'appliquer à l'ensemble des objets formant l'imaginaire de l'Égypte pharaonique : ainsi, tel monument, par exemple, n'acquiert sa véritable identité que lorsqu'il est exhibé en tant qu'un monument appartenant à l'ancienne Égypte, avec son nom bien en évidence. Il est ici aussi perçu par les vivants — en l'occurrence, les voyageurs — comme un site touristique avant que d'être un monument ou un temple. C'est pourquoi, en ce sens, le récit de voyage joue un rôle prépondérant dans l'exhibition de l'objet : parcourir l'Égypte — plus particulièrement, le sud de l'Égypte, notamment la région de Thèbes — c'est littéralement plonger dans l'univers de sémiophores : des temples, des tombeaux, bref des lieux de culte se transforment en lieux touristiques. La description de l'Égypte pharaonique dans les textes littéraires consiste à continuellement *déplacer* le sens d'objets, du réel vers l'écriture, de la même façon que l'on déplace les objets du pays de l'Égypte pour les disperser dans les musées¹⁴³. L'objet littéraire représentant l'Égypte pharaonique n'est donc plus exactement le même que celui qui jonchait le territoire de l'Égypte avant sa découverte et son transport dans le musée. Le récit de voyage — auquel on peut ajouter la fiction de Gautier — met à l'œuvre une esthétique du déplacement de l'objet, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

En somme, ces deux figures du musée et de la bibliothèque représentent beaucoup plus qu'une métaphore : d'une part, elles participent à la disposition du savoir dans le texte, de même qu'à la représentation visuelle des objets et de leur signification symbolique; d'autre part, elles sont l'équivalent de ce que Montalbetti a présenté comme les « solutions métaphoriques » qui permettent de résoudre la contrainte de la médiation de la

¹⁴³ On placera dans la même catégorie le déplacement de certains *objets*, comme les obélisques, par exemple, qui se sont retrouvés dispersés dans quelques villes européennes, de l'Antiquité romaine jusqu'au XIX^e siècle. L'obélisque de Louxor, qui s'est retrouvé place de la Concorde en 1836, en constitue l'exemple emblématique.

bibliothèque¹⁴⁴. En effet, présenter un texte comme un musée ou une bibliothèque signifie aussi transformer ce qui pouvait d'abord paraître comme une contrainte en une compréhension du texte, par le biais d'un procédé de visualisation qui fait sens. L'Égypte pharaonique peut ainsi paraître moins étrangère au lecteur occidental puisqu'elle est ramenée à une catégorie connue : elle prend place dans l'encyclopédie du lecteur, de la même façon qu'elle a pris place dans la *Description de l'Égypte*, ou encore comme l'Orient avait pris place dans la *Bibliothèque* de d'Herbelot. Elle ne constitue plus un ailleurs menaçant, mais une entrée alphabétique; elle n'est plus un espace indéterminé, mais un lieu hypersémiotisé et fragmenté, tel un ensemble d'objets exhibés dans un musée.

2.5 Conclusion

La littérature partage donc un espace commun avec les études portant sur l'orientalisme. L'une des acceptions proposées par Edward Said consiste à percevoir l'orientalisme comme un style de pensée, fondé sur l'inévitable dichotomie entre l'Orient et l'Occident. En ce qui concerne l'Égypte, *a fortiori* l'Égypte pharaonique, cette dichotomie est à la source d'une distance, que révèle le regard de l'écrivain. Bien qu'elle puisse se mesurer dans des termes historiques ou géographiques, cette distance est perceptible dans le texte littéraire par une série de maîtrises dont doit faire preuve le narrateur, qui lui permettent de prendre la mesure de l'objet étranger qu'il s'agit de définir. En effet, même s'il repose sur un discours à prétention scientifique tel que l'égyptologie ou l'orientalisme, le regard de l'écrivain marque à la fois un désir de possession de cet objet et une volonté de créer sur lui un discours savant. Bien que l'Égypte soit une intarissable source de rêveries diverses, il ne faut pas sous-estimer le rêve d'objectivité qui anime l'écrivain français du XIX^e siècle lorsqu'il se trouve confronté au pays des pharaons.

Le récit de voyage, de son côté, est véritablement situé dans un entre-deux. Ni pur texte référentiel, ni pur texte de fiction, il présente un savoir sur le monde par le biais d'une série

¹⁴⁴ Cela, sans compter que plusieurs écrivains-voyageurs, dont Chateaubriand et Lamartine, transportent avec eux une véritable bibliothèque dans leurs malles. La bibliothèque constitue donc pour eux à la fois une métaphore et un élément du réel.

de médiations : la bibliothèque, savoir livresque que l'écrivain-voyageur transporte avec lui (au sens propre comme au sens figuré) et qui amène ce dernier à jouer, d'une certaine manière, à l'égyptologue ou à l'orientaliste; le musée, itinéraire balisé qui montre les objets classés et ordonnés comme dans une collection. L'objet est ainsi perçu à travers une certaine distance qui amène le sujet observant à recourir à une série de tentatives pour le décrire. La représentation fonctionne alors selon la *mimèsis*, c'est-à-dire sur un effet de réel qui, bien qu'il ne constitue qu'une illusion, n'en marque pas moins le désir de l'écrivain-voyageur de rapporter de son voyage l'équivalent d'un album photographique ou d'un journal, voulant dire par là : « j'y étais », ou « j'ai vu ». Dans le cas précis du voyage en Égypte, on pourrait aussi dire : « j'ai lu ».

Même si le voyage en Égypte — pour ne pas dire : le voyage en Orient — a été mille fois raconté, l'écrivain-voyageur cherche à présenter ce qu'il a vu de manière personnelle. On assiste alors à l'entrée en littérature du récit de voyage, dans le projet esthétique d'une représentation qui se veut toujours personnelle, singulière, originale. La notion de *récit* dans le récit de voyage prend alors tout son sens : c'est le récit qui l'emporte sur le voyage. Il indique, somme toute, que le voyage a non seulement eu lieu, mais qu'il a été écrit; et que l'Égypte pharaonique a été, non seulement vue, mais représentée.

CHAPITRE 3

L'INSCRIPTION DE L'IMAGE DANS LE TEXTE : POUR UN IMAGINAIRE VISUEL

Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.

Michel Foucault

L'Égypte pharaonique constitue un imaginaire *a priori* fondé sur le visuel. Les études sur l'égyptomanie montrent bien cette fascination pour l'image de l'Égypte en présentant dans des ouvrages iconographiques son architecture particulière telle que ses pyramides, ses sphinx et ses temples, comme ceux de Philae, de Dendérah ou de Karnak, ainsi que tout ce qui est lié à la mort comme les tombeaux, les momies et les objets servant aux rituels funéraires. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le regard que porte sur l'Égypte l'écrivain français du XIX^e siècle camoufle un certain nombre de maîtrises dont il doit faire preuve : parmi celles-ci, la maîtrise de l'objet, dont la collection et le musée constituent les représentations visuelles. Il importe maintenant de voir de quelle façon les objets relatifs à l'Égypte pharaonique prennent place à l'intérieur du texte sous forme d'image littéraire. En effet, l'un des objectifs de cette thèse consiste à cerner des images textuelles et ce, à l'aide de procédés qui sont propres à une analyse littéraire; on mettra alors l'accent sur la description d'objets, de lieux ou de personnages, en insistant sur la mise en place d'un arrière-plan réaliste de l'Égypte pharaonique.

C'est dans ce but que ce chapitre dressera un état présent des différents rapports entre l'image et l'écrit sur lesquels nous nous appuierons pour nos analyses. D'entrée de jeu, nous

porterons une réflexion sur les questions que génère l'utilisation d'une image extratextuelle dans le cadre d'une étude littéraire, ce qui nous permettra dans un deuxième temps de souligner les rapports qu'entretient l'image avec un imaginaire : nous verrons d'abord l'imaginaire social tel que défini par les études sur l'imagologie littéraire, pour ensuite définir le concept d'image littéraire tel que nous l'entendrons dans le cadre de cette thèse. Nous présenterons enfin les principaux concepts qui soulignent le mariage entre l'image et l'écrit en littérature : l'*ekphrasis* d'abord, dont la fortune littéraire remonte à l'Antiquité, puis un concept en plein essor dans les études littéraires : l'iconotexte. Ainsi, dans ce parcours qui nous mènera de l'image à l'iconotexte, c'est l'imaginaire de l'Égypte pharaonique que nous verrons se dessiner à même le texte.

3.1 *L'image extratextuelle de l'Égypte pharaonique*

Le XIX^e siècle français a développé une véritable fascination envers l'image, dont la littérature constitue un témoin privilégié. De l'atelier de l'artiste à l'affiche qui couvre les murs de la ville, en passant par des lieux hypersémiotisés comme le musée et la chambre, le siècle de Napoléon constitue une véritable collection d'objets et d'images que le roman réaliste, entre autres, a mis au premier plan¹. Philippe Hamon a bien montré à quel point le XIX^e siècle est marqué par une fascination pour l'exposition et la problématique du regard :

Paris, ville remodelée par et pour le spectacle, où les Passages, les balcons, les serres, les bow-windows, les terrasses de café, les marquises (tous édifices à la mode) mettent l'intérieur dans l'extérieur, où le théâtre est à la fois dans les salles et sur le boulevard, est donc la « ville-lumière », la ville-exposition par excellence, ville où l'on s'expose, où l'on expose, vis-à-vis de laquelle le reste du monde règle son exposition et la littérature « exposante » ses sujets de description².

Par le fait même, les écrivains français de cette période qui sont attirés par l'Égypte ne peuvent faire abstraction d'une imagerie de l'Égypte ancienne qui est omniprésente dans

¹ Philippe Hamon souligne : « L'atelier, le musée, la rue, le corps, la chambre (noire ou claire, appartement ou chambre héliographique), la figure textuelle et son énoncé descriptif qui la cadre [...] forment un noyau stable et stabilisateur de représentations, un système de lieux qui constitue ce que l'on pourrait appeler l'*iconogramme*, ou l'*iconotope imaginaire* du XIX^e siècle. » (*Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 314)

² Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 91.

toutes les formes d'art, telles la peinture et la gravure, ou dans certaines publications illustrées, comme le *Magasin pittoresque*³. Si nous avons déjà souligné la popularité de l'Égypte dans les premiers musées européens, il ne faut pas oublier qu'elle a aussi été présente dans les expositions universelles, telle celle de 1867 où, grâce à la collaboration de l'égyptologue Auguste Mariette, les visiteurs s'ébahissent devant une reconstitution d'un temple égyptien fortement inspiré par le temple de l'ouest situé à Philae⁴. Timothy Mitchell, entre autres, souligne l'importance dévolue à l'image en montrant que les Égyptiens qui visitaient l'Europe au XIX^e siècle, particulièrement ceux qui participaient aux expositions universelles, avaient l'impression de se retrouver dans une culture qui glorifiait l'image :

Characteristic of the way Europeans seemed to live was their preoccupation with [...] the organisation of the view. The Europe one reads about in Arabic accounts was a place of discipline and visual arrangement, of silent gazes and strange simulations, of the organisation of everything and everything organised to represent, to recall like the exhibition some larger meaning⁵.

Il n'est alors pas étonnant de se rappeler que les voyageurs français qui allaient en Orient formaient une véritable culture *regardante*, ce dont témoignent les récits de voyage, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Enfin, soulignons que la première publication d'envergure du XIX^e siècle qui est consacrée à l'Égypte possède un titre tout à fait révélateur qui indique d'emblée ce qui constituera la principale caractéristique de toute la littérature qui la suivra : *Description de l'Égypte*. Il est impossible, dès lors, de penser à une analyse de textes portant sur l'Égypte qui ne reposerait pas sur une problématique descriptive, qu'il soit question d'un récit de voyage ou d'une fiction.

³ Voir à ce sujet, Marie-Laure Aurenche, « Découvrir l'Égypte sans quitter Paris: l'itinéraire du *Magasin pittoresque à deux sous* (1833-1870) », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 47-55. Dirigée par Edouard Chartron, cette revue fort populaire et vulgarisatrice, contenant une iconographie, a contribué au phénomène de l'égyptophilie au XIX^e siècle.

⁴ Cf. figure 4, p. 348.

⁵ Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 12. (Sur la question de l'exposition, voir particulièrement le chapitre 1, « Egypt at the exhibition », p. 1-33)

Il reste que le fait de parler d'une image extratextuelle dans le cadre d'une étude littéraire consiste souvent en une affirmation audacieuse, qui suffit à faire resurgir un débat qui a connu plusieurs avatars dans le milieu des arts et de la littérature depuis l'Antiquité, comme l'a rappelé W.J.T. Mitchell⁶. En effet, la culture occidentale tend à considérer traditionnellement l'image et le texte comme étant deux systèmes sémiotiques distincts⁷. En études littéraires plus précisément, la tradition qui prône une pure intransitivité de la littérature tend alors à ne voir dans l'image extratextuelle qu'un obstacle à la littéralité. D'une manière moins tranchée, certains acceptent la présence d'un contexte esthétique ou culturel dans le cadre d'une analyse littéraire, mais posent clairement comme axiome que le texte obéit à des lois qui diffèrent de celles du monde réel, ce qui constitue, en quelque sorte, un retour à la case départ⁸. Selon Mitchell, l'image n'a de sens que si elle est appuyée par du texte, la culture occidentale ayant toujours regardé l'image péjorativement par rapport à l'écrit :

⁶ L'une des principales figures des *cultural studies* aux États-Unis en ce qui a trait à la question des rapports entre l'image et l'écrit dans la culture contemporaine, W.J.T. Mitchell a présenté une théorie de l'étude des images à travers quelques ouvrages, principalement *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, de même que *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986. Si le premier ouvrage présente une théorie de l'approche des rapports entre image et texte qui repose sur une analyse de divers médias, de la peinture au cinéma, en passant par la littérature, le second porte davantage sur la définition de l'image dans l'histoire de la culture occidentale et de son rapport aux idéologies.

⁷ C'est la position célèbre depuis Lessing qui, dans son *Laocoon*, divisait nettement la poésie et la peinture, présentant la première comme étant un art du temps et la seconde, un art de l'espace. Mitchell porte d'ailleurs une critique sur cette position dans le chapitre 4 de son ouvrage *Iconology* (« Space and Time. Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre », p. 103) : « Our beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and that the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal or spatial [...]. The terms "space" and "time" only become figurative or improper when they are abstracted from one another as independent, antithetical essences that define the nature of an object. » (souligné dans le texte)

⁸ Voir les questions que nous avons débattues dans notre chapitre 2 sur le récit de voyage. Ce problème nous renvoie également à la question que nous avons soulevée dans notre premier chapitre sur le défi de faire appel à d'autres disciplines, dont les études portant sur l'égyptomanie, dans le cadre d'une analyse littéraire.

This tradition urges a respect for the generic boundaries between the arts of eye and ear, space and time, image and word. And its theory of language is characteristically oriented toward an aesthetic of invisibility, a conviction that "the deep truth is imageless" and that language is the best available medium for evoking that unseeable, unpicturable essence⁹.

Plusieurs questions ont d'ailleurs contribué historiquement à opposer l'analyse d'un texte à celle d'une image¹⁰. On en citera ici quelques-unes : la question de la *profondeur*, le texte étant traditionnellement perçu comme plus profond qu'une image qui, elle, se lirait *en surface*; la problématique du mode de lecture : rapide dans le cas de l'image qui s'embrasserait d'un coup d'œil, plus lent dans le cas du texte qui demanderait à être déchiffré; enfin, de façon générale, on résumera le débat concernant l'essence même de l'image : celle-ci est-elle un signe naturel ou, au contraire, de nature arbitraire comme la langue? Les développements de la sémiologie, depuis Barthes notamment, ont permis de révéler le langage sous-jacent à toute représentation visuelle. Par conséquent, si l'image est douée de signification, tout comme le texte, elle peut faire l'objet d'une analyse; à plus forte raison, d'une analyse comparée avec un texte¹¹.

Enfin, on soulignera que le fait de tenir compte d'une image extratextuelle dans le cadre d'une analyse de texte ne vise ni à dévaluer le texte ni à glorifier l'image, mais plutôt à

⁹ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, p. 114.

¹⁰ Pour ces questions, voir W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, en particulier les deux premiers chapitres (« The Pictorial Turn » et « Metapictures », p. 9-107), de même que l'ouvrage de Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*.

¹¹ Peter Wagner (« Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s) », in Peter Wagner (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996, p. 7) souligne que les images ne doivent plus être perçues comme étant silencieuses et qu'on doit les considérer comme signe et discours tout à la fois : « If poststructuralism has taught us anything it is the knowledge that making meaning depends on the fickle nature of the sign, which is subject to personal and social determinants. When, it may be asked, will this undeniable fact be recognized and considered by our more reluctant *confrères* who are writing on visual poetics and the relation of verbal and visual art? » Dans un même ordre d'idées, Brian Wolff nomme, avec un certain humour, celui qui dénie à l'image toute possibilité de rhétorique « a closet ekphrastic » : « To be a closet ekphrastic, as I understand it, is to engage in an unacknowledged act of suppression : to silence art by withdrawing its rhetorical license. » (« Confessions of a Closet Ekphrastic: Literature, Painting, and Other Unnatural Relations », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 3, n° 2, 1990, p. 181-203)

montrer que la littérature ne se construit pas en vase clos et que tout texte s'inscrit dans une mouvance esthétique et culturelle. Si l'on sort de la littérature afin d'aller chercher des images, c'est toujours pour mieux revenir au texte, et peut-être pour faire surgir de nouvelles images textuelles. Comme l'a souligné fort justement Philippe Hamon, « pour parler d'elle-même, la littérature a besoin de parler le langage d'un autre art, a besoin de la médiation de la référence plus ou moins oblique à un autre art¹². » Ce *métissage intersémiotique*, selon le mot de Hamon, paraît d'autant plus nécessaire lorsqu'il s'agit d'un texte qui appartient à une époque où l'image extratextuelle joue un rôle prépondérant dans la société, ce qui est précisément le cas avec l'Égypte pharaonique au XIX^e siècle.

3.2 *L'image dans le texte : de l'imaginaire à l'image littéraire*

Il reste que l'étude des rapports entre un texte et une image extratextuelle nécessite d'entrée de jeu de poser quelques balises. Il importe, en premier lieu, de circonscrire le référent, afin de le ramener à cette sorte d'agrégat d'images que l'on définit ici comme un *imaginaire*, c'est-à-dire « un ensemble complexe d'éléments formant un tout¹³. » Bertrand Gervais, entre autres, a cherché à circonscrire les fondements de l'imaginaire du labyrinthe dans la civilisation occidentale; cela l'a amené à conclure que ce dernier forme un *imaginaire spécifié*,

c'est-à-dire [...] un *ensemble convergent de figures*. [...] Ensemble, [ces figures] constituent une constellation, et c'est ce qui est désigné par un *imaginaire spécifié*. Un imaginaire, quand il est spécifié, est une actualisation particulière, une sorte de géographie restreinte¹⁴.

¹² Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 124.

¹³ Bertrand Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », in Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, Montréal, Cahiers Figura, Textes et imaginaires, n° 6, 2002, p. 16. Philippe Hamon souligne également l'importance « de redéfinir ce terme d'« imaginaire », totalement dévalué par un demi-siècle (1950-2000) d'emplois critiques vagues et laxistes qui l'ont complètement vidé de tout sens [...] et de le reconstruire avec précision en le recentrant sur la notion d'image, prise dans son sens le plus concret, le plus matériel et le plus sémiotiquement défini. » (*Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 307)

¹⁴ Bertrand Gervais, *loc. cit.*, p. 17 (souligné dans le texte). Il faut préciser, toutefois, que Gervais prône un aspect dynamique de l'imaginaire, qui est actualisé par l'acte de lecture : « [...] l'imaginaire

Gervais met également en évidence l'importance de la figure dans l'élaboration de cet « imaginaire spécifié », tout en soulignant son caractère d'« entité complexe » : « C'est par la figure qu'un imaginaire s'exprime. Cette figure, elle est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement¹⁵. » D'une manière semblable, on considérera que l'Égypte pharaonique constitue également un *imaginaire spécifié*, selon le mot de Gervais, puisqu'elle forme elle aussi « une sorte de géographie restreinte ». Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le mot *géographie* peut d'ailleurs être pris dans son sens littéral en ce qui concerne l'Égypte, entendu que ce pays correspond à un territoire bien défini et reconnaissable dans toute imagerie. En outre, l'imaginaire de l'Égypte pharaonique met au premier plan une série de figures particulières qui lui sont propres telles que le pharaon, la pyramide, le sphinx, les temples et les hiéroglyphes. Loin de constituer des clichés monosémiques, ces figures sont des entités complexes, faisant converger plusieurs traits caractéristiques autour d'une isotopie architecturale ou funèbre par exemple. Enfin, nous verrons que, dans certaines circonstances, ces images appellent à « une logique de mise en récit », comme l'a souligné Gervais : dans le cas de l'Égypte pharaonique, elles orientent alors le récit vers le mystère, plus précisément vers son dévoilement ou son déchiffrement, selon que l'écrivain préfère la métaphore du voile d'Isis ou celle du hiéroglyphe.

3.2.1 *L'image de l'étranger dans le texte : l'imagologie littéraire*

La question de l'image, ainsi que de son rapport à l'imaginaire, constitue également l'objet des études sur l'imagologie littéraire, champ de recherche interdisciplinaire¹⁶ qui

est toujours de l'ordre d'une appropriation. Ses figures ne sont jamais neutres. On peut en faire un historique, montrer comment la figure du labyrinthe a évolué à travers les âges, par exemple, mais ce n'est jamais qu'à la lumière de notre conception du labyrinthe, qu'en fonction de nos structures interprétatives que le reste est investi. L'imaginaire est toujours, en ce sens, d'actualité, toujours focalisé, toujours investi. » (*Ibid.*, p. 18)

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Il s'agit en fait d'un champ d'études issu de la littérature comparée et dont l'équivalent anglo-saxon est *image studies* ou *comparative image studies*, dont Karl Ulrich Syndram présente un survol dans « The aesthetics of alterity: Literature and the imagological approach » (in J.T. Leerssen et M.

s'attache plus précisément à la représentation de l'image de l'étranger dans une œuvre littéraire. De façon plus précise, ces études mettent au premier plan le concept d'*imaginaire social*, qui est principalement utilisé en histoire :

L'image de l'étranger doit être étudiée comme la partie d'un ensemble vaste et complexe : l'imaginaire. Plus précisément : l'imaginaire social [...] dans une de ses manifestations particulières, la représentation de l'Autre¹⁷.

En tant que construction culturelle, l'image de l'étranger est toujours une image occidentale par essence¹⁸; Jean-Marc Moura souligne, à cet effet, que « l'appréhension de la réalité étrangère par un écrivain n'est pas directe, mais médiatisée par les représentations imaginaires du groupe ou de la société auquel il appartient¹⁹. » Les études sur l'imagologie littéraire s'intéressent donc davantage à une construction qui est propre à la culture *regardante*, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux :

De fait, l'étude de l'image doit moins s'attacher au degré de « réalité » de l'image, à son rapport au réel qu'à sa plus ou moins nette conformité à un modèle, à un schéma culturel qui lui est préexistant, dans la culture « regardante » et non dans la

Spiering (dir.), *National identity – Symbol and representation*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 177-192). Pour la France, voir principalement les travaux de Daniel-Henri Pageaux et de Jean-Marc Moura.

¹⁷ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 135. Les principaux points de ce chapitre de livre ont été repris dans des textes subséquents : on peut citer ici l'article « De l'imagologie à la théorie en littérature comparée. Éléments de réflexion » (in Joep Leerssen et Karl Ulrich Syndram, *Europa Provincia Mundi*, Rodopi, 1992, p. 297-307), de même que le chapitre « Images », tiré de son ouvrage *La littérature générale et comparée* (Paris, A. Colin, 1994, p. 59-76).

¹⁸ On rappellera, d'une part, la position de Edward Said, qui souhaitait la mise en place d'une autre forme de regard sur l'Autre dans *Orientalism*, d'autre part, qu'un écrivain comme Victor Segalen, par exemple, cherchait à se défaire de ces présupposés dans sa définition de l'exotisme.

¹⁹ Jean-Marc Moura, « L'imagologie littéraire : tendances actuelles », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux, (dir.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion, 1999, p. 186. En outre, rejoignant l'hypothèse que nous avons proposée dans notre chapitre 1, selon laquelle l'absence des rapports entre littérature et égyptomanie s'expliquait par l'importance accordée aux arts visuels au détriment de la littérature, Moura remarque qu'« on n'accorde, dans un premier temps, aucun privilège aux textes littéraires par rapport à d'autres représentations situées à l'extérieur du champ appelé "littérature". » (*Ibid.*, p. 185)

culture regardée, et dont il importe de connaître les fondements, les composantes, le fonctionnement et la fonction sociale²⁰.

Selon Pageaux et Moura, l'image littéraire serait alors le fruit d'une double construction, à la fois collective et individuelle, impliquant tout ensemble le mythe personnel de l'auteur et le groupe auquel appartient ce dernier (la culture *regardante*), puisque « [à] un moment historique donné, et dans une culture donnée, il n'est pas possible de dire, d'écrire n'importe quoi sur l'Autre²¹. »

Il se crée alors une dialectique intéressante entre l'individuel et le collectif dans la construction d'une image en littérature, que l'on retrouve dans la méthode tripartite esquissée par Pageaux. Dans l'ensemble, cette méthode revient à distinguer « trois composantes de l'image ou trois niveaux d'étude imagologique [...] exposés selon un ordre de complexité croissante : le mot, la relation hiérarchisée, le scénario²². » Pour notre part, afin de présenter ces concepts, nous allons plutôt prendre cet ordre à rebours, ce qui nous mènera du général au particulier. En premier lieu, la relation hiérarchisée et le scénario servent surtout à « identifier les grandes oppositions²³ » qui entrent en jeu dans la représentation de l'image de l'Autre. Le scénario, d'une part, implique des procédés qui sont d'abord culturels et qui ne relèvent pas de la littérature *stricto sensu*, comme l'indique Pageaux :

À ce stade, l'image n'est plus des réseaux lexicaux ni des relations hiérarchisées : elle est une « histoire », une mise en texte à partir d'un dialogue entre deux cultures, deux littératures, deux séries de texte [...] avec des mots clés, des mots-fantasmes, des situations plus ou moins codifiées, ritualisées, des séquences et des thèmes plus

²⁰ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », p. 136.

²¹ Daniel-Henri Pageaux, « Images », p. 61-62.

²² *Ibid.*, p. 64. Ce chapitre d'un ouvrage sur la littérature comparée présente la méthode de l'auteur de manière plus détaillée que dans ses articles parus précédemment. On signalera également que Jean-Marc Moura (« L'imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1992, p. 271-287) propose lui aussi une méthode tripartite, basée sur l'herméneutique de Paul Ricœur, qui reposerait sur une analyse à la fois du référent, de l'imaginaire social et du mythe personnel de l'auteur, tout en insistant sur la notion d'*écart* entre idéologie et utopie : la première indiquant l'intégration au groupe, la seconde en marquant l'exclusion.

²³ Daniel-Henri Pageaux, « Images », p. 67.

ou moins attendus, « programmés », parce qu'ils peuvent exister de façon plus ou moins archivée, sédimentée dans la culture regardante, dans l'imaginaire de cette culture²⁴.

La relation hiérarchisée, d'autre part, concerne des procédés d'organisation de l'Autre qui reposent surtout sur une série d'oppositions, que celles-ci portent sur la représentation de l'espace, par exemple avec l'opposition *locus amœnus* et *locus horribilis*, ou encore la représentation d'êtres humains, comme la différence entre barbare et cultivé. Bien que ces oppositions soient principalement d'ordre culturel, on les retrouve, comme on le sait, dans une très grande quantité de textes littéraires, en particulier dans le récit de voyage²⁵. Si ces deux avenues explorent davantage des aspects culturels que peut contenir un texte et qui, par le fait même, induisent une sortie *hors* de ce texte, ce que Pageaux appelle « le mot » forme l'*élément premier* de la construction de l'image dans un texte. La description qu'en donne Pageaux demeure assez large : elle peut se résumer par une analyse lexicale ou par une identification d'isotopies véhiculant une signification particulière pour la culture regardante, questions qui sont familières au littéraire et sur lesquelles il est inutile de revenir ici. Nous prendrons plutôt cette attention portée au mot comme point de départ pour ouvrir une brève réflexion sur le rôle dévolu au mot étranger ou exotique dans un texte, que l'on retrouve abondamment dans les textes qui cherchent à représenter l'Égypte pharaonique.

En premier lieu, soulignons l'apport de Christine Montalbetti qui a proposé une réflexion intéressante sur ces deux concepts que sont l'emprunt et le néologisme²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 69-70. On notera ce que Pageaux nomme les *mots-fantasmes*, par exemple des mots comme *harem* ou *désert*, qui sont investis d'un symbolisme présidant à leur mise en récit : « Ces mots-fantasmes ne méritent-ils pas semblable dénomination parce qu'ils sont des histoires possibles, des scénarios à l'état virtuel et donc des « mythes », des histoires mythiques en puissance, ou tout au moins pouvant servir une mythologie collective ou individuelle? » (*Ibid.*, p. 66) On reconnaîtra ici également la *logique de mise en récit* dont parle Bertrand Gervais à propos du labyrinthe (*loc. cit.*).

²⁵ Comme le montre Jean-Marc Moura dans *Lire l'exotisme* (voir surtout la partie intitulée « Écritures de l'exotisme », p. 95 et suiv.).

²⁶ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 153-171. On soulignera, toutefois, que Montalbetti présente ces concepts comme une extension du lexique, formant ainsi l'une des solutions littérales proposées afin de remédier à la contrainte de la bibliothèque dans le récit de voyage.

Montalbetti prend soin de distinguer ces deux termes, le premier constituant la véritable présence de l'étranger dans le texte, tandis que le second est présenté comme ayant davantage un rapport avec la langue de la culture regardante, puisqu'il « naît explicitement de l'expérience d'une dissymétrie entre la nouveauté des objets et la finitude du stock lexical disponible²⁷. » De façon plus précise, Montalbetti souligne la fonction épistémologique du néologisme en remarquant que ce dernier consiste moins à nommer un nouvel objet que de nommer l'« apparition de cet objet existant dans le champ du regard de l'énonciateur, dans un ensemble de réalités inédites et à dire²⁸. » Montalbetti semble considérer deux types de néologisme : le néologisme proprement épistémologique (que celui-ci soit cognitif ou dénominatif), qui caractérise le mieux le récit de voyage à cause du caractère *nécessaire* qui préside à sa naissance; le néologisme esthétique ou poétique, qu'elle qualifie cependant de *luxueux, créatif ou frivole*, par opposition au néologisme nécessaire.

Quant à l'emprunt, Montalbetti souligne qu'il diffère du néologisme principalement à cause d'un lien plus explicite avec la culture de l'Autre : « La solution de l'emprunt consiste donc, plutôt que de se livrer à l'opération tératogène de forger des noms, à transgresser les frontières de la langue pour annexer ponctuellement les lexèmes d'une autre²⁹. » Puisque l'emprunt consiste à conserver la même fonction au mot dans la phrase, il s'avère alors une solution rapide et efficace face au problème que constitue l'objet innommable, évitant par le fait même la périphrase explicative que requiert généralement le néologisme. Seulement, parce qu'il s'agit d'un mot étranger, l'emprunt peut causer « un point d'opacité à la lecture³⁰ » :

L'emprunt expliqué puis réinvesti exige donc une attitude de lecture active, et doublement active, puisqu'elle suppose à la fois l'apprentissage des définitions (à

²⁷ *Ibid.*, p. 155. En effet, le néologisme, parce qu'il est généralement formé d'une racine grecque ou latine, possède une morphologie généralement reconnaissable.

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 163.

³⁰ *Ibid.*, p. 164.

mesure qu'elles apparaissent), et, à chaque nouvelle occurrence du vocable, un geste de traduction³¹.

Enfin, parce qu'il est la plupart du temps mis en italique, l'emprunt est souvent lié à l'aspect visuel du texte; il se trouve alors dans une sorte de correspondance métonymique avec l'image extratextuelle. En effet, mettre un mot en italique, en particulier un mot étranger ou exotique, revient à orienter la focalisation du lecteur sur ce mot, donnant à ce dernier, par le fait même, un rôle à jouer qui dépasse la seule sémantique du texte. L'effet n'est pas seulement stylistique, mais visuel; on assiste alors à l'exhibition du mot, comme dans une collection :

La série des termes étrangers qui étoilent le texte fait collection. Elle fonctionne à la manière de ces objets rapportés, que le narrateur mentionne [...]. Comme eux, ils constituent des opérateurs d'authenticité; ils introduisent dans le texte de la *couleur locale*, du *made in*; ils font preuve; ils ont ce statut en quelque sorte métonymique de l'objet souvenir par lequel ils représentent cet espace dont ils ont été extraits³².

De façon générale, Montalbetti voit dans la pratique de l'emprunt un moyen didactique plutôt qu'un effet stylistique; nous soutenons, au contraire, qu'une fonction poétique de l'emprunt est à l'œuvre dans toute représentation d'un objet étranger, *a fortiori* en ce qui concerne l'imaginaire de l'Égypte pharaonique. L'évacuer reviendrait à dénier au mot étranger son caractère proprement *exotique*.

Enfin, un dernier point mérite d'être souligné concernant la formation de l'image de l'étranger dans le texte. Parce qu'il construit des images qui finissent souvent par imprégner

³¹ *Ibid.*, p. 166. L'on pourrait rapprocher cette définition de celle de la translittération, telle que la présente Rachel Bouvet (« Translittération et lecture : *Le Livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, hiver 1997-1998, p. 71) : « Lorsque l'écriture de la langue de départ engage un alphabet différent de celui de la langue d'arrivée, et que l'on veut malgré tout faire passer l'impression sonore d'un mot, d'une phrase ou d'un texte, d'une langue à une autre, on a recours à un stratagème astucieux, une sorte de pacte sémiotique, qui met en place une série d'équivalences entre des signes provenant de systèmes différents. » Toutefois, la translittération, selon Bouvet, n'est pas qu'un pur emprunt, puisque, dans le cas de la littérature notamment, elle « vise à susciter des effets d'étrangeté lors de la lecture du texte. » (*Ibid.*, p. 74)

³² Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 170.

l'inconscient collectif, l'imaginaire social contribue également à la formation du cliché et du stéréotype :

Le premier relève de la stylistique et se définit comme un effet de style figé par l'usage, manifestation d'un servile esprit d'imitation. Le second est une idée préconçue, une croyance exagérée associée à une catégorie, et ne concerne pas uniquement le domaine littéraire³³.

Daniel-Henri Pageaux et Jean-Marc Moura considèrent du même souffle que ces concepts sont indispensables à la communication à l'intérieur d'une culture. Le stéréotype, d'une part, s'il finit par constituer une image forte, dont il est difficile de se distancer, est d'abord « l'indice d'une communication univoque³⁴ » à l'intérieur d'une culture donnée; comme le souligne Pageaux, il fait la promotion de l'*accessoire* ou de l'*attribut* au détriment de l'*essentiel*, d'où l'utilisation d'adjectifs, souvent péjoratifs, pour décrire l'Autre, tel l'Oriental despote ou indolent que nous avons rencontré au chapitre précédent. Le cliché, d'autre part, parce qu'il renvoie à une image que peut reconnaître la collectivité, assure, tout comme le stéréotype, une certaine connivence culturelle :

Unité lexicalement remplie et figée, figure usée qui est toujours ressentie comme un emprunt, le cliché donne à voir le discours de l'Autre : une parole diffuse et anonyme qui est le bien de tous et porte la marque du social. Les clichés qui circulent dans un espace culturel déterminé ne parlent pas simplement *la* banalité : ils disent une banalité toute particulière, celle qui sous-tend les modes de pensée et d'action de la communauté dans laquelle elle a cours³⁵.

Toutefois, le cliché constitue davantage une forme de répétition, car c'est précisément la reproduction *ad infinitum* d'une figure ou d'une image qui rend possible une communication efficace. En outre, Ruth Amossy et Elisheva Rosen soulignent d'entrée de jeu que le cliché est d'abord un concept qui a été utilisé en typographie, puis en photographie, d'où

³³ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, p. 100. Le stéréotype se rapporte surtout aux êtres humains, d'où la raison pour laquelle il concerne moins notre problématique que le cliché.

³⁴ Daniel-Henri Pageaux, « Images », p. 62.

³⁵ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-Sedes, 1982, p. 17. (souligné dans le texte)

l'importance accordée à la reproduction que sous-tend le mot³⁶. Le mot *cliché* met sur un pied d'égalité le cliché photographique et le poncif littéraire : l'importance que la littérature du XIX^e siècle accorde au cliché n'est alors pas étrangère au développement des techniques permettant la reproduction mécanique des images qui atteint des sommets jusqu'alors inégalés à cette époque, particulièrement grâce au développement de la photographie. Cependant, cela contribue également à une crise de l'image et du langage qui constitue, selon Philippe Hamon, l'une des principales caractéristiques de la littérature du XIX^e siècle :

Cette inflation de l'image, les témoignages en sont innombrables, est bien vécue comme une crise de l'imagination et de l'imaginaire, et cela d'autant plus qu'elle semble s'accompagner d'une crise du langage, lui-même envahi par la bêtise sous la forme du cliché (ou, pour prendre un autre terme lié au vocabulaire de l'image, du « poncif »), cette expression figée, multipliée, banalisée, qui a donc toutes les caractéristiques de l'image « industrielle », et qui tend à devenir comme le « point d'anxiété » maximal de tout le siècle³⁷.

La littérature de cette période se caractérise donc par cette crise, dont les romans de Flaubert constituent l'exemple emblématique³⁸; d'ailleurs, son *Voyage en Égypte* montre bien qu'il cherche continuellement à se défaire des *clichés* de l'Égypte, situation plutôt étonnante pour un voyageur qui accompagne un photographe en herbe comme Maxime Du Camp.

En outre, on remarquera que si l'image ainsi reproduite perd souvent en originalité, elle gagne en revanche une plus grande diffusion, s'inscrivant par le fait même dans la mouvance

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ Philippe Hamon, « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *op. cit.*, p. 238-239. On peut rapprocher cette réflexion de celle de Walter Benjamin sur la *perte d'aura* qui caractérise l'image à l'ère de la reproduction : « Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element : its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be [...]. One might subsume the eliminated element in the term "aura" and go on to say: that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. » (Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », in *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968 [1955], p. 220-221)

³⁸ En effet, si ce dernier a lancé le célèbre « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera », il a, en contrepartie, parsemé ses textes de clichés littéraires, de *Madame Bovary* ou *L'éducation sentimentale* à ce « discours du cliché » par excellence que constitue *Bouvard et Pécuchet*.

de vulgarisation qui marque le XIX^e siècle, dont nous avons déjà relevé les principaux traits. Ainsi, la prolifération d'ouvrages illustrés a non seulement permis à un plus grand public de connaître l'Égypte, mais elle a servi aux écrivains, qui ont bénéficié de la reproduction — par conséquent, d'une certaine forme de redondance — de certaines images. Ces derniers ont-ils donné leur préférence au cliché par rapport à l'image originale ou authentique? Le cas de Théophile Gautier s'avère, en ce sens, intéressant. Comme il est connu que, d'une part, Gautier était un esthète se conformant aux principes de l'art pour l'art — par conséquent, à la recherche d'une image originale — et que, d'autre part, l'écriture du *Roman de la momie* avait reposé majoritairement sur une iconographie — donc, sur des reproductions —, peut-on dire qu'il y a un certain paradoxe dans le processus d'écriture de l'auteur de *Émaux et camées*? Les travaux de Luc Vives, par exemple, qui peuvent s'approcher d'une étude imagologique, ont mis en relief le rapport entre ce qu'on pourrait appeler la *forme* de l'écriture et un certain imaginaire social du XIX^e siècle littéraire lorsqu'il relève cinq types d'images relatives à l'Égypte : *organiciste*, *sémiocentrique*, *bibliologique*, *cryptique* et *primitiviste*³⁹. Dans l'ensemble, ces images montrent que

[...] la représentation artistique, picturale ou littéraire de l'Égypte antique, fondée sur ce que nous avons choisi d'appeler, par commodité, l'imaginaire du signe, privilégie, à travers la réflexion qu'elle mène sur l'hiéroglyphie (sic), sa propre représentation, qui semble se partager entre une métaphysique des formes (liée à la matérialité des signes) et la sacralisation du sens (promesse d'une révélation définitive)⁴⁰.

Les écrivains ne choisissent pas, en définitive, l'image qu'ils mettent en scène dans leurs textes : l'imaginaire social le fait à leur place. Le paradoxe, par conséquent, entre le mythe personnel de l'auteur et l'imaginaire dans lequel il s'inscrit ne serait qu'apparent? Bien que ces questions débordent largement le propos de notre thèse, on relèvera que, entre une crise de l'imagination et une crise du langage, ce langage qui devient au XIX^e siècle à la fois sujet et objet du discours littéraire, se profile un rapport plutôt ambigu entre le mythe personnel d'un écrivain et l'imaginaire social qui caractérise toute une collectivité.

³⁹ Luc Vives, « Le livre des mots de l'ancienne Égypte ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

3.2.2 *L'image littéraire : entre symbolisme et mimétisme*

Il nous importe maintenant de poser quelques jalons quant à notre propre conception de ce que nous appelons l'image littéraire, c'est-à-dire de l'image *dans* le texte. Celle-ci peut se présenter de deux manières, qui ne s'excluent pas l'une l'autre : d'une part, une manière qu'on définira comme *symbolique*, qui prend en compte le déplacement du sens, à l'image d'un trope, créant par le fait même un effet de style; d'autre part, une manière qu'on peut définir comme *mimétique*, qui répond plutôt au rêve de la *mimèsis* de faire correspondre le plus exactement possible les mots avec un référent⁴¹.

En premier lieu, on notera que la tradition de la rhétorique considère l'image littéraire comme un trope, qui suppose un deuxième sens (figuré) se superposant au sens premier (propre), comme l'indique Bernard Dupriez :

Ce qu'on appelle *image littéraire*, c'est l'introduction d'un deuxième *sens* [...], non plus littéral, mais analogique, symbolique, « métaphorique » [...]. Au sens strict, l'image littéraire est donc un procédé qui consiste à remplacer ou à prolonger un terme [...] en se servant d'un autre terme, qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissé à la sensibilité de l'auteur et du lecteur⁴².

Le déplacement de sens qu'amène le trope semble correspondre à deux transferts de sens que nous avons déjà relevés : d'une part, entre l'objet égyptisant et égyptien, le premier étant davantage de l'ordre du symbolique, comme l'indiquait Jean-Marcel Humbert; d'autre part, entre l'objet usuel et l'objet de musée, devenu sémiophore, tel que l'a montré Krzysztof Pomian. Est-il trop audacieux d'affirmer qu'il y aurait une correspondance entre le déplacement de sens qui caractérise l'objet venant d'Égypte et celui qui définit le trope⁴³? En

⁴¹ On notera que c'est cet aspect qui a surtout fait l'objet des études portant sur la description littéraire. À ce sujet, voir surtout les ouvrages déjà cités de Philippe Hamon (*Du Descriptif*) et celui de Jean-Michel Adam et André Petitjean (*Le texte descriptif*).

⁴² Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, « 10/18 », 1984, p. 242 (souligné dans le texte).

⁴³ On notera aussi la tentation, en égyptomanie, de voir se dessiner une autre figure, l'oxymore, qui fait *cohabiter* des contraires que l'antithèse se contenterait d'opposer : par exemple, la pyramide, symbole d'un monument gigantesque, qui devient, par le processus de miniaturisation propre à l'égyptomanie, un presse-papier ou un bibelot. On remarquera qu'en fait, c'est tout le gigantisme traditionnellement associé à l'Égypte qui se trouve miniaturisé par l'égyptomanie. Ceci n'est d'ailleurs

effet, les études portant sur les rapports entre l'image et l'écrit en littérature usent continuellement de la métaphore et de la métonymie pour parler de l'image littéraire. Philippe Hamon, entre autres, souligne que la première « construit un effet de simultanéisme, de continuité dans l'espace, qui se rapproche effectivement de celui que provoque l'image à voir [...] »⁴⁴, tandis que la seconde, « c'est la figure de la contiguïté, des voisinages, c'est à dire (sic) de l'opération qui a le plus d'analogie mentale avec l'image à voir »⁴⁵. » Ces deux tropes semblent correspondre au vieux rêve de lire une image littéraire comme on regarderait une image réelle, mettant sur le même plan une conception temporelle et spatiale de l'écrit.

En second lieu, on notera que l'image littéraire n'est pas toujours symbolique ou figurée, mais qu'elle peut aussi correspondre à une pure volonté de rendre compte du réel d'une manière objective, par le biais d'une description qui sera plutôt de l'ordre de la *mimèsis*. Philippe Hamon a bien montré que,

à la différence des *tropes*, la description ne « détourne » pas un sens propre en un sens figuré, un sens premier en un sens second, ne change aucun ordre normal en désordre artistique, ne travaille ni le signifié, ni le signifiant, ni l'affectif aux dépens de l'intellectuel⁴⁶.

En outre, une grande partie des descriptions dans la littérature du XIX^e siècle consiste en l'adjonction d'un savoir extratextuel à l'intérieur du texte, mettant au premier plan ce désir d'objectivité :

Or la description, nous le verrons souvent, est le lieu du texte où se manifeste triplement le travail, manifestation d'abord du lexique d'un travail, d'une profession (le lexique de l'architecte, dans la description d'une maison, par exemple), ensuite manifestation d'un travail sur le lexique (ostentation d'un savoir-faire stylistique,

pas sans nous rappeler l'esthétique kitsch, dont Philippe Hamon souligne l'importance au XIX^e siècle (*Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 101).

⁴⁴ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 278.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁶ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, p. 10.

épithètes rares, métaphores descriptives, etc.), enfin lieu du rappel d'un travail général sur le monde, savoir, classification, Mathesis⁴⁷.

Hamon rappelle d'ailleurs que la description littéraire a traditionnellement reposé sur un *savoir-faire rhétorique*. Or, jumelée à de nouveaux concepts comme le *génie* de l'écrivain ou la primauté accordée à l'imagination, la description se transforme au XIX^e siècle, ce que relève à son tour Alain Guyot :

Le sujet et son expression artistique connaissent une promotion inconnue jusqu'alors : des valeurs montantes comme le *génie*, l'*imagination* ou l'*originalité*, associées à celle du travail, investissent précisément le terrain de la description, qui n'est plus conçue comme un lieu où se manifeste le respect d'une tradition rhétorique, mais comme celui où peut s'exprimer librement le savoir-faire de l'écrivain⁴⁸.

Par exemple, la description de paysage ne repose plus uniquement sur les topoï de la rhétorique, mais sur une nouvelle conscience du réel et de la représentation de l'ailleurs; les lieux communs de la description, tel le *locus amœnus*, font place à un regard dans lequel prédomine maintenant une plus grande originalité. Toutefois, la question du *savoir-faire* de l'écrivain ne doit pas nous faire oublier que, même si l'on cherche à réaliser le vieux rêve de la *mimèsis*, un texte littéraire n'est jamais un pur document savant et se distingue, par le fait même, des textes à teneur scientifique.

Bien que plusieurs de ces questions dépassent notre propos, elles montrent que la question de l'image littéraire est complexe et concerne plusieurs aspects des procédés littéraires. S'il est possible d'effectuer un partage entre image symbolique et image mimétique dans le cas d'une réflexion critique sur la littérature, il est beaucoup plus difficile de le faire dans une analyse de texte. Nous l'avons plusieurs fois mentionné : dans les textes

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30. Hamon souligne, un peu plus loin (p. 34) : « C'est sur ce point précis, ostentation (malséante) d'un *savoir* dans la littérature, et confusion des spécialités cloisonnées (l'écrivain ne doit être spécialiste que de sa propre expérience, ne doit pas emprunter son savoir, savoir des mots et savoir des choses, à d'autres spécialistes) que porteront, au XIX^e siècle, la plupart des attaques contre le réalisme et le naturalisme. »

⁴⁸ Alain Guyot, « Peindre ou décrire? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^e siècle », *Recherches et Travaux*, n° 52, 1997, p. 102.

portant sur l'Égypte pharaonique, une visée symbolique et une autre, plus objective, cohabitent. Peut-on dire alors qu'il y a un partage dans le type d'image que présentent tour à tour les récits de voyage et les textes fictifs? Est-ce que seuls les premiers font usage de la description mimétique? N'y a-t-il pas, au contraire, dans tous ces textes, la recherche d'une image neuve ou frappante? Par exemple, certains écrivains du XIX^e siècle, comme Balzac et Flaubert, ont utilisé une grande partie de l'imagerie de l'Égypte dans leurs descriptions, où telle personne maigre est comparée à une momie, ou bien telle écriture illisible aux hiéroglyphes; ou alors chez Flaubert, où le livre à écrire est comparé à la pyramide qui, à son tour, sert de comparatif dans diverses descriptions, par exemple pour celles de pièces montées dans des banquets⁴⁹. S'il peut paraître quelque peu complexe d'en saisir toutes les subtilités, on doit alors chercher à circonscrire l'image littéraire autour d'une série de figures, de cet ensemble d'éléments qu'on nomme un imaginaire. Dans le cas qui nous occupe, c'est l'Égypte pharaonique qui constituera véritablement ce noyau rassembleur d'images.

3.3 *Le mariage de l'image et l'écrit en littérature : ekphrasis et iconotexte*

Nous avons noté précédemment que les études littéraires, principalement anglo-saxonnes, s'intéressent de plus en plus au rapport entre le visuel et le textuel⁵⁰. Cependant, cet intérêt a pour contrepartie l'apparition d'une terminologie qui porte de plus en plus à confusion : on tend, d'une part, à confondre l'*ekphrasis* et l'iconotexte, cela sans compter l'ajout d'autres concepts comme *imagetext* ou *iconicism* formulés par certains critiques⁵¹;

⁴⁹ Sur le rôle joué par la pyramide chez Flaubert, voir les articles de Hugues Laroche (« Être au parfum : la pyramide de Flaubert », *Romantisme*, n° 107, 2000, p. 23-36) et de Sarga Moussa (« Flaubert et les pyramides », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 271-287). Concernant Balzac, voir l'article déjà cité de Michel Dewachter. On soulignera enfin que Philippe Hamon (*Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 38) montre que l'architecture répond en littérature à un fantasme de *réversibilité*, caractéristique de l'objet kitsch (« modification d'échelle et/ou de fonction d'une chose construite »).

⁵⁰ Pour un résumé pertinent des principaux avatars des rapports entre l'image et l'écrit dans la critique, autant française qu'anglo-saxonne, voir Peter Wagner, *loc. cit.*

⁵¹ W.J.T. Mitchell, entre autres, emploie plusieurs occurrences du concept *imagetext* : « I will employ the typographic convention of the slash to designate "image/text" as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term "imagetext" designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. "Image-text", with a hyphen, designates *relations* of the visual and verbal. » (*Picture Theory*, p. 89, souligné dans le texte) Quant au terme *iconicism*, Peter Wagner

d'autre part, la différence entre des expressions comme transposition intersémiotique, traduction intersémiotique, métissage intersémiotique et translation picturale n'est pas toujours évidente⁵², cela sans compter la relation transmédiiale, ou intermédialité⁵³. Bien qu'il soit impossible de résumer ici toute une tradition que l'on peut faire remonter à Horace et son *ut pictura poesis*, nous proposons dans les pages qui suivent un bref état présent des études portant sur ces deux concepts fondamentaux dans les rapports qu'entretient la littérature avec l'image que sont l'*ekphrasis* et l'iconotexte. Nous verrons que, si ces termes n'échappent pas à la confusion que nous avons relevée précédemment, ils présentent de façon plus précise les rapports entre l'image et l'écrit en littérature.

Il importe au préalable de jeter un bref coup d'œil sur le premier de ces concepts, dont la fortune littéraire n'est plus à démontrer : l'*ekphrasis*. Ce concept, d'origine grecque, a d'abord été un outil d'apprentissage de la rhétorique, comme le souligne Peter Wagner :

souligne qu'il a été formulé par Richard Wendorf « to designate iconic biography and iconic portraits in a descriptive system that maintains the separation between spatial and temporal forms [...]. » (Peter Wagner, *loc. cit.*, p. 16)

⁵² Leo H. Hoek distingue la transposition intersémiotique de la traduction intersémiotique de la façon suivante : « Dans la transposition intersémiotique, le discours primaire — image ou texte — fonctionne automatiquement et souvent injustement comme norme d'évaluation absolue par rapport au discours secondaire [...]. Plus le discours secondaire reste proche du discours primaire, plus il risque d'être considéré comme une simple traduction intersémiotique, plutôt que comme une transposition intersémiotique autonome » (« La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », in Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (dir.), *Rhétorique et image*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 72-73). Liliane Louvel (*L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues-littératures », 1998), de son côté, parle de translation picturale, qui ne concerne pas exclusivement la peinture : « Posons que nous entendrons le mot "pictural" au sens ouvert, "d'image", un peu comme les anglo-saxons utilisent le terme "pictorial". » (p. 83) Puis : « D'où une autre idée fondamentale et fructueuse, suggérée par le sens premier de méta-phore, "porter" "au-delà", soit l'idée de "transposition", nous parlerons de "traduction" (de *traducere*, faire passer), ou plutôt de "translation" ("traduction" en 1170 en français, l'anglais a gardé le terme, du lat *translatio*, *translatus*, de *transferre*, le fait de transporter), soit faire passer d'un lieu à un autre, d'un langage à un autre, d'un code sémiologique à un autre. » (p. 87-88, souligné dans le texte)

⁵³ Leo H. Hoek (*loc. cit.*, p. 77) distingue la *relation transmédiiale* des *discours multimédial*, *discours mixte* et *discours syncrétique*, selon le degré d'imbrication du texte et de l'image qui, dans la terminologie ci-mentionnée, va de la simple transposition, tel l'*ekphrasis*, à la fusion complète que représente le calligramme, en passant par la juxtaposition (illustration) et la combinaison (bande dessinée, affiche). Pour sa part, Peter Wagner (*loc. cit.*, p. 17) définit *intermediality* par « the "intertextual" use of a medium (painting) in another medium (prose fiction). »

Consisting of the prefix “ek” (or “ec” and even “ex”) meaning “from” or “out of”, and the root term “phrasis”, a synonym for the Greek *lexis* or *hermeneia*, as well as for the latin *dictio* and *elocutio* [...], *ekphrasis* originally meant “a full or vivid description”. It first appears in rhetorical writings attributed to Dionysius of Halicarnassus and then became a school exercise in rhetoric⁵⁴.

W.J.T. Mitchell, entre autres, a rappelé les grandes lignes de son évolution⁵⁵ : s’il portait à l’origine sur une description qui pouvait sembler vivante, il a fini par définir de façon plus exclusive la description écrite d’une œuvre d’art, dont l’exemple emblématique demeure la description du bouclier d’Achille dans l’*Iliade*. Or, on soulignera la tendance actuelle pour un retour à son acception d’origine : pour de nombreux critiques littéraires, l’*ekphrasis* sert désormais à représenter dans un sens plus large une œuvre (ou une partie d’une œuvre) qui repose *a priori* sur un rapport entre l’écrit et le visuel, par exemple un roman portant sur une œuvre d’art, voire l’adaptation cinématographique d’un roman. En outre, Peter Wagner souhaite même ouvrir davantage le concept afin qu’il puisse inclure à la fois les textes littéraires et critiques :

We should drop, once and for all, the tacit assumption that the verbal representation of an image must be “literary” to qualify as ekphrasis — in our age of the arbitrary sign it has become extremely difficult to distinguish between a “literary” and a “critical” text⁵⁶.

Qui plus est, on soulignera également avec intérêt l’apport de Michael Riffaterre, qui propose à son tour une avenue originale : pour ce dernier, l’*ekphrasis* constitue davantage une

⁵⁴ Peter Wagner, *loc. cit.*, p. 12.

⁵⁵ Voir son chapitre 5, « Ekphrasis and the Other », dans *Picture Theory* (p. 151-181).

⁵⁶ Peter Wagner, *loc. cit.*, p. 14. Un autre débat que souligne Wagner porte sur l’utilisation ou non de l’italique dans le cas de l’*ekphrasis* : si le conserver maintient le terme dans la constellation des expressions latines et grecques, lui conférant par ce biais un sens déterminé, l’enlever le ferait entrer dans le dictionnaire — donc dans l’usage — avec pour conséquence la crainte d’une prolifération d’acceptions et de sens. On soulignera que W.J.T. Mitchell, pour sa part, dans son désir de décloisonnement des différents systèmes sémiotiques, choisit de l’utiliser sans l’italique, en insistant sur le fait qu’il ne se distingue pas suffisamment des autres types de description d’objets : « Sometimes we talk as if ekphrasis were a peculiar textual feature, something that produced ripples of interference on the surface of the verbal representation. But no special textual features can be assigned to ekphrasis, any more than we can, in grammatical or stylistic terms, distinguish descriptions of paintings, statues, or other visual representations from descriptions of any other kind of object. » (*Picture Theory*, p. 159)

illusion référentielle qu'une description qui est censée représenter un objet du monde réel⁵⁷. En tant que procédé, l'*ekphrasis* mettrait donc au premier plan l'acte de représentation lui-même, c'est-à-dire plus précisément les procédés littéraires, ce qui rapproche le concept d'une de ses caractéristiques d'origine, comme le souligne Liliane Louvel :

L'ekphrasis donc, dans la grande tradition poétique était une célébration, un hommage; elle faisait partie du genre épидictique. Représentation d'une représentation, les enjeux de l'*ekphrasis* montrent qu'il s'agit d'une distance, d'un acte de théorie, d'auto-réflexivité d'un art qui montre un autre art⁵⁸.

L'*ekphrasis* tel que défini par Riffaterre s'approche également au plus près de la figure de l'hypotypose, avec laquelle il a d'ailleurs été souvent confondu. Bernard Dupriez rappelle que, selon Fontanier, l'hypotypose représentait davantage un effet provoqué sur le lecteur/spectateur qu'une caractéristique sémantique du texte : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁵⁹. » Enfin, Riffaterre propose que l'on considère une herméneutique de l'*ekphrasis*, qui partirait de l'intention de l'auteur pour aboutir à la réception du spectateur :

L'intention de l'auteur n'est presque toujours qu'une hypothèse invérifiable de la part du critique. Toutefois, dans le cas de l'*ekphrasis*, si la différence entre le tableau et ce qu'elle montre de celui-ci efface en partie l'œuvre visuelle, les formes restantes dessinent du moins très précisément les contours de ce que l'écrivain a voulu y voir⁶⁰.

⁵⁷ Michael Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », in Giselle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1994, p. 211-229. On notera le rapport entre cette acception de l'*ekphrasis* et l'illusion référentielle apportée par l'*effet de réel* dont parlait Barthes, concept sur lequel nous avons basé notre définition du récit de voyage (cf. chapitre 2, p. 76 et suiv.).

⁵⁸ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 74. (souligné dans le texte)

⁵⁹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, cité dans Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁰ Michael Riffaterre, *loc. cit.*, p. 228. On notera la parenté entre cette réflexion et celle que Riffaterre a présentée sur la description (« Descriptive Imagery », *Yale French Studies*, n° 61, p. 107-125), dans laquelle cette dernière était perçue comme étant tributaire de l'interprétation du lecteur.

En bref, la notion d'*ekphrasis*, loin d'être homogène, se modifie au gré de l'utilisation qu'on en fait : soit qu'elle marque de façon plus précise la transposition textuelle d'une œuvre d'art, voire uniquement d'une œuvre picturale, soit qu'elle signifie plus largement toute représentation visuelle dans un texte, jusqu'à W.J.T. Mitchell qui semble lui conférer toute relation intersémiotique entre une image et un texte.

Le concept d'iconotexte, quant à lui, caractérisait surtout depuis son origine une pratique liée à l'avant-garde littéraire et qui consistait généralement en une fusion de l'image et du texte dans une même œuvre, dont la figure emblématique reste le calligramme, comme le souligne Reinhard Krüger :

[C]'est justement le résultat obtenu par l'association des choses lointaines qui figure comme lien dans l'objet texte-image moderne [...]. L'« iconotextualité » consisterait en ce que des éléments de deux systèmes sémiotiques différents seraient interprétés comme appartenant à un même ordre, à des ordres très proches (du moins à l'ordre établi par l'iconotexte lui-même) ou à un même paradigme moyennant l'attribution d'une parenté entre ces signes, comme par exemple l'intersection de leurs champs sémantiques⁶¹.

De même pour Alain Montandon et Michael Nerlich — ce dernier revendiquant la paternité du terme⁶² —, l'iconotexte doit être perçu comme une *unité indissoluble* formée d'un texte et d'une (ou plusieurs) image(s), qui ne pourraient exister l'un sans l'autre au risque de voir l'ouvrage détourné de son véritable sens⁶³. Toutefois, le concept d'iconotexte est aujourd'hui de plus en plus utilisé pour signifier un étroit rapport entre un texte et une œuvre visuelle, picturale de préférence, à l'image de la définition plus large que certains octroient à l'*ekphrasis*. C'est en ce sens que Peter Wagner souligne, de façon générale, que « iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that

⁶¹ Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image » in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990, p. 27-28. Cet article se veut également un bon parcours historique des rapports entre texte et image dans les pratiques de l'avant-garde artistique.

⁶² Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte? », in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D.- OPHRYS, 1990, p. 255-302.

⁶³ *Ibid.*, p. 268.

depends on the co-presence of words and images⁶⁴. » Qui plus est, il semble que certains critiques souhaiteraient même ouvrir le concept afin d'y inclure des textes où l'image ne serait pas matériellement présente, mais qui renverraient directement à une œuvre d'art, par exemple à une peinture, comme c'est le cas chez Wagner : « By *iconotext* I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa⁶⁵. » La nuance qu'apporte l'adjectif *implicite* nous paraît d'une importance capitale dans le cadre de notre propre réflexion sur le concept. Si une telle ouverture peut nous amener à confondre l'iconotexte avec l'acception large de l'*ekphrasis*, en revanche elle apporte une tout autre signification à des récits qui, bien que privés d'une image extratextuelle, mettent en scène un imaginaire visuel.

C'est donc dans cette mouvance qu'on soulignera l'apport du concept d'*iconotexte narratif* proposé par Bernard Dieterle. Dans un article où il analyse la transformation de la célèbre tapisserie de la Dame à la Licorne dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, Dieterle souligne que deux conditions doivent être remplies pour qu'il y ait un iconotexte narratif :

[P]remièrement le récit doit contenir, évoquer d'une façon ou d'une autre le tableau, par rapport auquel il se situe, en regard duquel il veut être lu, et cela de manière suffisamment explicite, afin que le lecteur obtempère à l'injonction qui lui est faite de comparer texte et image. Deuxièmement, le récit doit proposer une véritable « interaction » entre image et texte, c'est-à-dire qu'il doit mettre en jeu l'image sur un mode spécifiquement narratif. [...] Cette fictionalisation implique que l'image soit désignée conjointement comme élément et comme source du récit, d'un récit dans lequel elle est donc impliquée à la fois comme scène (lieu et épisode) et comme réalité extradiégétique⁶⁶.

⁶⁴ Peter Wagner, *loc. cit.*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15. À cet effet, Wagner donne l'exemple de *Moby Dick*, qu'il considère comme un iconotexte : « Although, strictly speaking, Melville's novel contains no (reproduction of) paintings or engravings as such, the text integrates works by Turner, Piranesi, and David, to name only three important sources of art, into the signifying process. *Moby Dick* is, for me, iconotextual in that as a reader it urges me to consider the meaning(s) of art works (called up by way of more or less obvious allusions) within or vis-à-vis the verbal text. » (*Ibid.*)

⁶⁶ Bernard Dieterle, « Problèmes de l'iconotexte narratif », in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990, p. 101-102. (nous soulignons)

Il faut retenir ici les deux paramètres qui servent à mesurer l'intensité du rapport iconotextuel dans le roman : d'abord le degré de présence du tableau dans le texte, qui doit être le plus explicite possible; ensuite, le degré de fictionalisation du tableau, qui doit être mis en récit et non seulement évoqué — par conséquent, faire partie de la narration et non seulement de la diégèse —. Ainsi, selon Dieterle, c'est le fait que Rilke donne un contenu narratif à une œuvre qui n'en contient pas *a priori* qui fait de son roman « un texte à fonctionnement iconotextuel⁶⁷. » Il reste que Dieterle demeure prudent dans son utilisation du mot *iconotexte* à propos d'un roman qui ne met pas en jeu des images et du texte dans l'espace même du livre, définition qui, on l'a vu, caractérise l'iconotexte comme participant de l'avant-garde.

Liliane Louvel, de son côté, a également cherché à circonscrire l'iconotexte dans un ouvrage où elle propose, dans un élan d'inspiration genettienne, une *typologie du phénomène de l'iconotextualité*⁶⁸. Pour Louvel, l'iconotexte est d'abord caractérisé par une « hétérogénéité fondamentale » de ce qu'elle appelle la translation picturale; il correspondrait alors à un « désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence⁶⁹. » Comme chez Dieterle, Louvel donne la primauté au tableau, particulièrement au tableau jouissant d'une certaine renommée, donc aisément reconnaissable par le lecteur. Pour qu'il y ait iconotexte, non seulement le tableau doit-il être narrativisé dans le texte, mais ce dernier doit mettre en valeur ce qu'elle nomme les « marqueurs de la picturalité » :

Il ne s'agira pas ici de vérifier si la translation a eu lieu et dans quelle mesure elle est « fidèle » ou pas, mais de voir comment l'écriture « rend » le code pictural [...]. C'est à la qualité de l'effet pictural que l'on évaluera la justesse de la « translation picturale », lorsque par un jeu optique textuel, « l'œil du texte » produira une

⁶⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁸ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 141 et suiv. Louvel distingue donc entre *transpicturalité*, *interpicturalité*, *parapicturalité*, *métapicturalité*, *hypopicturalité*, *archipicturalité* et *mnémopicturalité*. Cette typologie s'avère à l'arrivée plus une curiosité qu'un véritable outil méthodologique, l'auteur soulignant elle-même que « les cloisons ne sont pas étanches entre les différents types de transpicturalité [...] » (p. 152, souligné dans le texte)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

« image réelle » au sens où l'entendait Descartes, une « image en l'air », qui viendra se loger dans l'œil du lecteur⁷⁰.

On notera enfin que, dans sa définition, Louvel accorde l'exclusivité à l'image artistique aux dépens d'autres aspects qui pourraient caractériser l'objet d'art; la translation picturale doit même faire passer « à l'arrière-plan les références au savoir mathématique, mimésique (sic), l'intention didactique, etc. » En fin de compte, en insistant davantage sur les « marqueurs de la translation », Louvel met l'accent sur le travail de l'écrivain :

On verra aussi que l'analyse de l'iconotexte, nous tirera du côté des représentations exacerbées dans lesquelles l'outil se montre plus que le sujet, lorsque la "main" vient en avant, comme dans le maniérisme: la "manière" plus que le sujet⁷¹.

En ce sens, l'interprétation de l'iconotexte selon Louvel n'est pas très éloignée de la principale caractéristique de la description au XIX^e siècle selon Philippe Hamon qui, on l'a vu, met au premier plan la notion de travail, en insistant particulièrement sur les procédés d'écriture⁷².

En résumé, peu importent les nuances qu'apporte chaque critique à la définition de l'iconotexte, deux constantes demeurent : d'une part, la relation insécable entre le texte et une œuvre d'art, qui doit être *présente*, ne fut-ce qu'implicitement, pour qu'il y ait iconotexte; d'autre part, l'importance de maintenir, de manière suffisamment explicite, la différence entre les deux objets que sont l'image et le texte. Enfin, il suffit de porter attention à ces différentes théories pour y voir une prépondérance accordée sinon au *tableau*, du moins à une œuvre d'art connue, plutôt qu'à l'image prise de façon générale. Dieterle et Louvel affirment même que, dans l'iconotexte, la renommée de l'œuvre d'art narrativisée est essentielle dans le processus de reconnaissance effectué par le lecteur.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² On ajoutera également la définition que donne Michael Riffaterre de l'*ekphrasis* (dans « L'illusion d'*ekphrasis* »), dans laquelle il insiste sur les procédés littéraires.

En somme, si nous pouvons saluer le retour d'une réflexion sur le concept d'*ekphrasis* dans les deux dernières décennies, nous devons, en revanche, déplorer la trop large définition qu'on lui octroie dorénavant, et qui se confond avec celle de l'iconotexte. C'est pourquoi nous préférons l'utilisation du concept d'iconotexte pour signifier de façon générale un rapport entre l'image et l'écrit à l'intérieur d'un texte, que celui-ci soit roman ou récit de voyage : comme nous réserverons l'utilisation de l'iconotexte pour un ouvrage dans lequel il y a une véritable co-présence de l'image et du texte, nous parlerons plutôt d'*iconotexte narratif* dans le cas d'un texte qui met en scène de façon évidente un objet qui appartient à un univers visuel reconnaissable. Sans nécessairement restreindre ce concept à une œuvre d'art ou une peinture, comme le font Bernard Dieterle ou Liliane Louvel, nous l'ouvrirons au contraire à toute représentation d'un imaginaire visuel, tel celui de l'Égypte pharaonique, à cause de son caractère facilement reconnaissable. Ainsi, un texte comme *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier pourra être considéré comme un iconotexte narratif; le récit de voyage pourra également contenir un degré d'iconotextualité, qui variera selon le degré de présence de l'objet dans le texte, de même que son degré de fictionalisation. Enfin, ce que nous présenterons comme un jeu iconotextuel implique à la fois l'iconotexte et un acte de lecture. En effet, à la suite de Michael Riffaterre et de Leo H. Hoek, nous tiendrons compte dans ce cas précis de la *situation de production/réception*, pour emprunter le mot à Hoek. L'ensemble dessinera donc une sorte d'herméneutique littéraire de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, qui partira d'une analyse de l'iconotexte narratif, pour aboutir à un jeu iconotextuel, qui relève plutôt d'une sémiotique de la lecture.

3.4 Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre que l'Égypte pharaonique constitue bel et bien un imaginaire, considéré ici comme une construction culturelle qui repose à la fois sur une imagerie et sur une série de figures particulières. Le texte littéraire constitue le lieu par excellence où se déploie cet imaginaire par cette faculté d'amalgamer deux systèmes sémiotiques différents dans une seule œuvre, grâce à la polysémie de la langue; des concepts comme l'*ekphrasis* et l'iconotexte forment les tentatives les plus achevées pour expliquer ce phénomène de transposition intersémiotique. Bien que le texte demeure essentiellement la pierre d'assise sur laquelle repose l'imaginaire, l'image extratextuelle joue un rôle non

négligeable par son immense pouvoir d'évocation. Nous pouvons dès lors affirmer sans ambages qu'une étude comme la nôtre doit tenir compte de ce référent qui procure au texte son *effet de réel*.

Quant à l'image qui se déploie dans les mots du texte, elle se caractérise par la présence de procédés d'écriture qui mettent en valeur la transposition intersémiotique. Dans l'ensemble, l'analyse de l'image littéraire que contiennent les textes de notre corpus tiendra compte de la présence des deux principaux aspects de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique que nous avons relevés dans le premier chapitre : l'aspect esthétique et symbolique révélé par l'égyptomanie, de même que l'aspect érudit auquel a contribué le développement de l'égyptologie. L'imaginaire de l'Égypte n'est pas représenté de façon aléatoire dans la littérature du XIX^e siècle : il y dévoile au contraire un mode d'agir et de penser de l'écrivain de l'époque. Le jeu iconotextuel que nous proposons en fin de parcours montrera que l'acte de lecture d'un iconotexte permet de révéler non seulement une image sous-jacente au texte, mais les procédés d'écriture dont faisaient usage un écrivain du XIX^e siècle, tel Théophile Gautier, dans sa représentation de l'Égypte pharaonique.

DEUXIÈME PARTIE

LA REPRÉSENTATION DE L'ÉGYPTE PHARAONIQUE

CHAPITRE 4

LE LIVRE DE THOT : L'IMAGINAIRE DE L'ÉGYPTE, DE L'ANTIQUITÉ AU XIX^E SIÈCLE

It may be said of some very old places, as of some very old books, that they are destined to be forever new. The nearer we approach them, the more remote they seem; the more we study them, the more we have yet to learn. Time augments rather than diminishes their everlasting novelty; and to our descendants of a thousand years hence it may safely be predicted that they will be even more fascinating than to ourselves. This is true of many ancient lands, but of no place is it so true as of Egypt.

Amelia B. Edwards

Dresser le parcours de l'imaginaire de l'Égypte ancienne en Occident en remontant jusqu'à l'époque la plus reculée, où cette civilisation est née sur les bords du Nil, peut paraître comme un exercice vertigineux. En effet, il faudrait plus qu'un seul chapitre pour rendre compte de tous les rapports qu'a entretenus l'Égypte avec la France, la tradition judéo-chrétienne, voire l'Occident en général¹. Couvrir autant de matière, sans aucun doute, nous éloignerait du but premier de notre recherche, qui porte sur le XIX^e siècle français. Seulement, pour comprendre l'importance et la singularité du siècle de Napoléon dans la construction de l'imaginaire de l'Égypte ancienne, un petit détour historique jusqu'à la Grèce antique nous paraît nécessaire. Dans ce chapitre, nous voulons, selon l'expression triviale, *préparer la table*, afin d'assurer aux convives le meilleur environnement pour apprécier le repas qui va suivre. Autrement, comment concevoir la tradition dans laquelle se fondent le

¹ Pour les rapports entre l'Égypte et la France, voir l'ouvrage déjà cité de Robert Solé, *L'Égypte, passion française*. Solé parcourt de façon très détaillée, avec un souci narratif bien senti, les relations entre la France et l'Égypte, de la Renaissance jusqu'à la fin du XX^e siècle. Enfin, pour un autre bref survol de l'évolution du regard porté sur l'Égypte par l'Occident, voir le prologue de Jean Lacouture intitulé « Une grande lueur muette » dans son ouvrage *Champollion. Une vie de lumières*, Paris, Grasset & Fasquelle, «Le livre de poche», 1988, p. 9-52. Dans celui-ci, Lacouture insiste surtout sur les tentatives d'interprétation des hiéroglyphes menant à la découverte de Champollion.

voyage de Vivant Denon et l'Égypte iconographique proposée par Gautier dans sa fiction? Ainsi, un bref parcours de l'imaginaire de l'Égypte ancienne, de l'Antiquité, où Hérodote jette les fondations du voyage en Égypte, jusqu'au XIX^e siècle égyptologique, en passant par la fascination pour les hiéroglyphes des savants de la Renaissance, occupera les pages qui suivent.

L'histoire de l'Égypte ancienne n'a été comprise que très récemment; en fait, depuis que l'égyptologie est devenue une science. Jusqu'au XIX^e siècle, en effet, le regard que portaient les Français sur l'Égypte reposait sur une tradition philosophique et hermétique dont les origines remontent à l'Antiquité. Un événement historique d'une importance considérable était venu tout bousculer et avait fait germer l'image d'une Égypte comme pays des mystères, dont les habitants ou les prêtres, selon le point de vue, parlaient une langue inconnue et écrivaient avec des signes incompréhensibles : la fermeture des temples païens dans tout l'empire romain par l'empereur Théodose au IV^e siècle de notre ère. Ainsi, du temple de Philae jusqu'à Alexandrie, les prêtres égyptiens ont vu leur tradition s'effriter, puis disparaître de la surface visible du monde méditerranéen, pour ne rester qu'à l'état de savoir maintenant accessible, selon le mythe qui se forme alors, qu'aux seuls initiés. La tradition occidentale aura beau jeu de tabler sur cet aspect d'*enfouissement* d'un savoir venant d'un pays réputé pour son culte des morts et ses tombeaux décorés de signes déjà incompréhensibles aux voyageurs de l'Antiquité. Du IV^e siècle jusqu'à la *Flûte enchantée* de Mozart, l'Égypte devient la terre par excellence des mystères cachés dont l'image du voile d'Isis est l'emblème.

4.1 De l'Antiquité au XVIII^e siècle : le voile d'Isis

Avant le IV^e siècle après J.-C., cependant, le monde grec avait déjà eu des contacts avec cette terre étrangère. Il y avait même, dans la littérature grecque ancienne, un discours sur l'Égypte (*aigyptiaka* ou *histoire d'Égypte*) qui constituait une sorte d'égyptologie grecque avant la lettre. Une certaine tradition, plus ésotérique que philosophique, attribuait à nombre d'auteurs réels et de personnages tirés de la mythologie grecque un voyage — initiatique, faut-il le préciser — sur la terre des pharaons. Diodore de Sicile, l'un des plus célèbres voyageurs grecs à être allé en Égypte, a lui-même contribué à la diffusion de ce mythe. Ainsi, Orphée, Dédale, Homère, Solon, Platon, Pythagore et Démocrite, pour ne nommer que les

plus connus, auraient perpétué la tradition du nécessaire voyage que tout bon esprit devait entreprendre à défaut de se voir attribuer une réputation de *provincial*. En fait, à partir de Pythagore surtout, ce voyage s'inscrit comme une nécessité pour connaître l'ensemble de la vie philosophique, même s'il ne s'agit pas d'un voyage réel et qu'il ne se fait qu'au travers de l'écriture. L'Égypte est donc, depuis longtemps, perçue comme une terre d'origine, d'où sagesse et connaissance auraient dérivé. Il ne faut pas oublier que, pour la Grèce antique, l'Égypte était déjà une terre ancienne dont l'histoire remontait à près de trois mille ans. En outre, la plupart des anciens Grecs ont toujours été fascinés par le culte égyptien, étrange à leurs yeux, de ces dieux mi-hommes mi-animaux, par la façon dont les Égyptiens s'occupaient de leurs morts, enfin par les monuments des pharaons, dont les pyramides qui fascinaient déjà les voyageurs sous les Ptolémées². Il reste qu'au-delà de ces lieux communs, quelques étapes de cette longue relation entre la Grèce et l'Égypte méritent un survol.

Le plus important des voyageurs grecs ayant véritablement écrit sur l'Égypte est sans aucun doute Hérodote (v. ~484- ~425), dont le voyage se situe aux alentours de 450 av. J.-C. Son témoignage, consigné dans le Livre II de son *Historia*, est toujours considéré comme le premier relevé du pays des pharaons et, par extension, le premier récit de voyage en Égypte digne de ce nom. Bien que ce récit mette d'abord en valeur l'Égypte comme un pays de merveilles, l'auteur y a présenté un relevé géographique et anthropologique — dans le sens

² Il faut dire aussi que le mot *pyramide* est un mot grec dont l'origine continue de susciter de nombreuses interprétations. Si certains considèrent qu'il s'agit de *pyramis*, gâteau de froment, ou encore *puramous*, gâteau de blé et miel, rappelant par là soit la forme du gâteau, soit les greniers où Joseph aurait entassé le grain lors de la grande famine (*Genèse*, 41), d'autres y voient l'égyptien *per-em-us* (*pr-m-ws*), qui désignait la hauteur abaissée du sommet à la base du fameux monument, affirmation qui est cependant critiquée par Henry George Liddell et Robert Scott (dans *A Greek-English Lexicon*). Une chose semble sûre, par contre, c'est que Platon utilise le terme (dans le *Timée*, 56b) pour signifier la forme géométrique. Platon, qui associe une forme géométrique aux quatre éléments de base (la terre, l'eau, l'air et le feu) associe la pyramide au feu. En effet, puisqu'elle est composée d'une base carrée (le carré est l'élément le plus stable, donc associé à la terre) et d'une surface formée de triangles équilatéraux (le triangle est l'élément le plus instable, donc il est associé à l'air qui, pris entre la terre et le feu, constitue l'élément intermédiaire), la pyramide devient ainsi « l'élément de base et le germe du feu » (Platon, *Timée*, présentation et traduction par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 159). Voir aussi l'entrée "pyramid" dans Henry George Liddell et Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, [En ligne].

<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2391571> (Page consultée le 26 mars 2007)

actuel du mot — très bien documenté pour l'époque. Loin de présenter un pays quasi-imaginaire, il porte une attention particulière à l'aspect humain, comme le suggèrent Timothy Champion et Peter Ucko : « Herodotus [...] quite naturally took a broader view of what constituted Egypt, defining it in human terms as the area where Egyptians lived [...] »³. » Ce qui nous intéresse ici, cependant, est la véritable portée de ce texte. Comment, en effet, un voyageur issu d'une culture qui regardait les autres comme étant des barbares a-t-il perçu cette contrée qu'une tradition inébranlable considérait comme le berceau de toutes les civilisations, voire de la justice et de la sagesse? Soulignons d'abord la méthode propre à l'historien qui, selon toute vraisemblance, était particulièrement nouvelle. François Hartog, dans son analyse sur Hérodote, affirme que, chez ce dernier,

[...] l'altérité des lieux et des hommes se trouve appréhendée, "domestiquée" par une série de procédures que, tel un chasseur lançant son filet, déploie le narrateur : l'inversion tout d'abord, figure bien commode qui mue le réel de l'autre en simple inverse du même ou du nôtre; ensuite le constant souci d'arpenter, de mesurer, de dénombrer, de quantifier⁴.

Dans une telle conception du monde, l'Égypte devient donc une sorte de *miroir* de la Grèce; Hérodote s'attache alors à une étude comparée des religions grecque et égyptienne, de même qu'à une réflexion sur les hiéroglyphes. Selon Hartog, la fascination qu'a opérée l'Égypte sur Hérodote tient plus du fait que ce dernier voyait l'écriture hiéroglyphique comme étant de l'ordre du savoir plutôt que de l'occulte. En effet, pas d'hermétisme avant la lettre chez Hérodote : c'est en bon historien qu'il approche cette culture différente de la sienne. En outre, au sujet de l'ancienneté de la civilisation égyptienne, Hartog affirme :

³ Timothy Champion et Peter Ucko, « Introduction : Egypt Ancient and Modern », in Peter Ucko et Timothy Champion, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 5.

⁴ François Hartog, « Les grecs égyptologues », in *D'un Orient l'autre*, 2 vol., Paris, CNRS, 1991, p. 46. Sur la notion de *miroir*, voir aussi son ouvrage *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980. Pour Hartog, Hérodote montrait, grâce à la rhétorique du miroir, la place centrale qu'occupait la Grèce. Sa représentation de la périphérie habitée par les Barbares (les Scythes au nord, les Perses à l'est, les Égyptiens au sud), faisait la démonstration d'un monde physique et moral comme étant symétrique et ordonné avec, au centre, la Grèce.

[elle] explique aussi [que les anciens Égyptiens] aient été, dans le domaine religieux, des inventeurs : les premiers à régler les rapports entre les hommes et les dieux, à fixer les règles de la piété et à organiser les cultes. Aussi Hérodote ne doute-t-il pas que, pour l'essentiel, la religion des Grecs est d'origine égyptienne⁵.

Par contre, Hartog insiste sur le fait qu'Hérodote ne privilégiait pas la civilisation égyptienne à la sienne propre, les Égyptiens demeurant des *Barbares*, le Barbare étant ici vu comme « celui qui ignore la *polis* et vit soumis à un roi⁶. » La façon dont ils traitent leurs morts, par exemple, pouvait paraître à un Grec comme étant « du côté de l'excès⁷ ». Le monde égyptien n'est donc pas un modèle à suivre pour les Grecs, mais Hérodote admet sa possible préséance en ce qui a trait à l'ancienneté religieuse, ce qui est déjà admettre beaucoup. Il a aussi fixé quelques-uns des motifs qui allaient s'avérer récurrents par la suite : l'importance des hiéroglyphes, de la connaissance et de la sagesse égyptiennes, enfin des propriétés physiques du Nil⁸.

Pour les écrivains grecs qui suivront Hérodote, l'Égypte sera toujours, ou presque, mesurée à l'aune du monde grec. Quelquefois, elle sera utilisée comme exemple pour servir une visée philosophique, ou bien en tant que *miroir*, tout comme chez Hérodote, pour réfléchir sur le gouvernement de la Cité. C'est dans l'œuvre d'Isocrate, par exemple, qu'on retrouve la mention du roi fictif *Busiris*, image du parfait souverain qui sert de base à une réflexion politique. De même, chez Platon, l'Égypte constitue également une partie nécessaire du discours portant sur la cité idéale :

L'Égypte n'est là ni pour elle-même, ni dans un dialogue Grèce/Égypte, mais pour témoigner par ses archives et par "l'effective" division tripartite de sa société que la cité de la *République* un jour a eu lieu; comme fiction donc, destinée à faire preuve,

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ Timothy Champion et Peter Ucko, *loc. cit.*, p. 10.

à l'intérieur d'un discours purement grec. Cette Égypte platonicienne va marquer durablement les regards que les Grecs porteront sur elle⁹.

Partout dans son œuvre, que ce soit dans le *Timée*, le *Critias*, *Phèdre* ou *La République*, l'Égypte apparaît çà et là chez Platon, démontrant une certaine connaissance de la part de l'auteur qui connaît la momification, les cultes et le jugement des morts¹⁰.

Un autre historien, égyptien d'origine celui-là, bien qu'il ait vécu sous les Ptolémées, a vu son nom connaître une certaine fortune, particulièrement dans l'égyptomanie : Manéthon (v. ~III^e s.). On sait peu de choses sur lui, sauf peut-être qu'il a été *prêtre d'Héliopolis* et que, par conséquent, il a fait partie des « premiers indigènes écrivant des livres, mais en grec, sur leur propre histoire¹¹. » Sa popularité tient du fait qu'il a été vraisemblablement le premier à diviser la chronologie pharaonique en trente dynasties, tout en la faisant remonter à un temps très ancien, chronologie qui a servi de base aux égyptologues modernes. Bien que Manéthon ne semble pas avoir eu une influence très grande à son époque¹² et, surtout, que ses livres aient disparu, ne laissant des traces qu'à travers d'autres textes, comme ceux de l'historien juif Flavius Josèphe, il n'en demeure pas moins qu'il a contribué à répandre cette idée de l'antériorité de la civilisation égyptienne sur le reste du monde méditerranéen.

Diodore de Sicile (v. ~90 – ~20) constitue sans doute l'autre auteur majeur de l'hellénisme qui a porté une réflexion sur l'Égypte et qui a visité le pays à la toute fin du premier siècle avant J.-C.¹³. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il est surtout considéré pour avoir fait connaître la liste des *grands esprits* ayant fait le voyage en Égypte.

⁹ François Hartog, *loc. cit.*, p. 52.

¹⁰ Eric Hornung, *The Secret Lore of Egypt. Its Impact on the West*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 21.

¹¹ François Hartog, *loc. cit.*, p. 54.

¹² C'est l'opinion de François Hartog (*Ibid.*).

¹³ Un autre témoignage important de cette époque est venu du géographe Strabon, qui a visité l'Égypte vers les années 20 après J.-C., donc une trentaine d'années après Diodore. En plus d'offrir une description topographique du pays, Strabon a porté attention aux monuments et à la civilisation qui s'est développée autour du Nil.

En outre, ce désir de voir tous les penseurs essentiels de son temps trouvant une source de sagesse ou de savoir en Égypte a permis à Diodore d'instaurer une sorte de syncrétisme qui demeurera tout au long des siècles suivants. En effet, chez Diodore les figures d'Isis et d'Osiris, d'Hermès, de Moïse et de Zoroastre sont considérées sur un même pied d'égalité. Déjà s'ébauche ici un désir qui perdurera jusqu'au XVIII^e siècle d'octroyer une origine égyptienne aux diverses religions. Ainsi, tout comme chez Hérodote, la question de l'antériorité de la religion égyptienne semble être devenue une sorte de constat chez Diodore, tradition qui trouvera de nouvelles voix pour la porter aux premiers siècles de notre ère, notamment Porphyre (v. 234-305).

Un dernier aspect, et non le moindre, mérite d'être souligné concernant l'apport de l'Antiquité grecque au mythe de l'Égypte : celui de la tradition hermétique. En effet, c'est dans le monde gréco-romain des premiers siècles de notre ère qu'apparaissent des auteurs qui sèmeront un grain qui ne tardera pas à germer dans toute l'Europe, particulièrement à la Renaissance : celui de l'Hermès Trismégiste¹⁴, syncrétisme né de l'assimilation par les Grecs du dieu Hermès au dieu égyptien Thot, le dieu de la connaissance et de l'écriture. Le fait de donner une origine commune à deux représentations divines aussi importantes faisait de l'Égypte et de la Grèce des égales, en quelque sorte, dans l'origine de la civilisation. Qui plus est, ce qui est intéressant dans cette figure est que la tradition occidentale en a fait non seulement un dieu, mais un sage ayant vraiment vécu à une époque lointaine. Cet évhémérisme donnera lieu à deux textes anonymes censés contenir la pensée du philosophe et qui connaîtront une petite fortune jusqu'à la Renaissance : d'un côté l'*Asclepius*, de l'autre, le *Corpus Hermeticum*¹⁵. Le Moyen Âge sera le principal responsable de cette tradition et fera

¹⁴ L'origine de l'appellation *Trismégiste* demeure ambiguë. D'un côté, Alexandrian (*Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot, 1994 [1983], p. 50) insiste sur une sorte de transmigration de l'âme : « Hermès Trismégiste (trois fois très grand), ainsi appelé parce que, selon la légende accréditée par Hermias d'Alexandrie dans ses *Scolies*, il avait vécu trois fois en Égypte, et qu'à sa troisième vie il s'était souvenu des deux précédentes, ce qui lui donnait un triple savoir. » Une autre explication, plus courante aujourd'hui, serait que Hermès Trismégiste était appelé ainsi car il était à la fois roi, philosophe et prophète (Charles Burnett, « Images of Ancient Egypt in the Latin Middle Ages », in Peter Ucko et Timothy Champion, *op. cit.*, p. 90-91).

¹⁵ Charles Burnett (*loc. cit.*, p. 81) précise : « The second late classical text that was to have a significant influence on medieval views on Egypt was the *Asclepius* of Trismegistus. Before the

de l'Hermès Trismégiste l'emblème, en quelque sorte, de la sagesse égyptienne. Mais c'est surtout à la Renaissance, avec la découverte du corpus néo-platonicien et sa propagation par Marsile Ficin (1433-1499) et son école néo-platonicienne, que cette tradition atteindra son paroxysme. Les principaux auteurs du corpus dit hermétique sont Clément d'Alexandrie (v. 150-215), prêtre platonicien converti au christianisme; Jamblique (v. 250-330), un autre néo-platonicien, et son *De Mysteriis aegyptiorum*; enfin — et non le moindre — Plutarque (v. 46-125), avec *De Iside et Osiride*. Ce dernier texte a particulièrement connu une fortune dans les siècles qui ont suivi; en effet, il a été le premier à traiter du mythe d'Isis dans sa forme *postpharaonique*, racontant l'histoire fort connue aujourd'hui d'Isis recherchant et rassemblant les parties du corps de son mari, Osiris, assassiné et mutilé par son frère Seth, faisant de lui le maître du royaume des morts. C'est aussi dans ces textes du début de notre ère que se profile déjà ce qui sera à la base du regard que portera l'Occident sur l'Égypte durant les deux millénaires suivants : le mystère. Ce regard n'est toutefois pas l'exclusive de la pensée grecque : pour prendre un autre exemple d'un auteur latin de la même époque, Apulée (v. 125-170) dans ses *Métamorphoses* fait aussi germer l'idée du passage initiatique associé à l'Égypte. Ainsi, tout comme le soleil qui se régénère chaque matin après un passage dans le royaume de la nuit, ou comme Isis et son enfant Horus, symboles du soleil triomphant de la mort, l'initié doit revoir la lumière après un symbolique passage à travers les obstacles de la nuit¹⁶. Les fondements de l'imaginaire de l'Égypte ancienne sont alors jetés : la contrée des pharaons devient la terre d'où sont issus la sagesse hermétique et le culte d'Isis.

Si l'Antiquité grecque a beaucoup parlé de l'Égypte dans ses textes, l'Antiquité romaine n'est certes pas en reste. Sauf que, dans ce cas-ci, il s'agit plutôt d'une fascination presque exotique pour le pays des pharaons, donnant lieu à ce que certains perçoivent comme une première manifestation de l'égyptomanie¹⁷. A ce sujet, Christiane Ziegler souligne que « les

translation of 14 texts of the *Corpus Hermeticum* by Marsilio Ficino in 1463 this was the only antique text on theoretical *Hermetica* known in the west. »

¹⁶ Eric Hornung, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Voir à ce sujet Christiane Ziegler, « D'une égyptomanie à l'autre : l'héritage de l'Antiquité romaine », in Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi et Christine Ziegler (dir.), *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, p. 15-20.

œuvres pharaoniques transportées d'Égypte en Italie correspondent à l'époque et au goût des Romains¹⁸. » Cette fascination pour l'Égypte se manifeste donc principalement de deux façons. D'une part, c'est dans les monuments que l'on peut trouver des traces de cette égyptomanie : dans l'obélisque d'abord, puisque Rome en est couverte, puis la pyramide, souvent utilisée comme mausolée. La plus célèbre d'entre elles, la pyramide de Cestius¹⁹, est même demeurée jusqu'au XVIII^e siècle le modèle archétypal de cette forme géométrique au détriment des pyramides de Guizeh, et ce malgré sa forme beaucoup trop escarpée par rapport aux originaux égyptiens. Cet exemple permet d'ailleurs de comprendre davantage les effets de l'égyptomanie sur l'art en général dont parle Jean-Marcel Humbert quand il souligne qu'une copie sous forme de déviation peut devenir elle-même un modèle. De nombreuses œuvres de l'époque romaine sont donc issues à la fois d'originaux importés d'Égypte, comme les obélisques de Rome, et de copies romaines. Il ne faudra pas oublier ce problème des déviations lorsqu'il sera question de l'influence qu'auront les monuments égyptiens et égyptisants de Rome sur les siècles à venir, particulièrement à la Renaissance.

D'autre part, cette égyptomanie se manifeste par une assimilation de divinités égyptiennes au panthéon romain. En effet, tout comme les Grecs avant eux, les Romains ont aussi donné lieu à un syncrétisme florissant qui a pris, durant l'Antiquité, plusieurs formes inspirées par le culte du dieu-taureau Sérapis²⁰. Ce culte, grec d'origine, a vite trouvé dans une Rome ouverte aux cultes étrangers un lieu où se développer. Le culte d'Isis a lui aussi connu une grande popularité sous Rome, florissant partout dans l'empire, de la future

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Gaius Cestius Epulo était un préteur et tribun de la plèbe à Rome, sous le règne de l'empereur Auguste (v. ~ 63-14). Cf. figure 5, p. 349.

²⁰ Le culte de Sérapis a vraisemblablement été introduit à Alexandrie par le souverain Ptolémée I^{er} (v. ~ 367- ~283) dans le but d'instaurer un culte qui jetterait un pont entre la culture grecque et la culture égyptienne. Cela deviendra d'ailleurs l'une des caractéristiques de la période ptolémaïque qui, « ultime étape de tendances exprimées dans l'art pharaonique ou témoignage d'un art mixte, s'écarte en bien des points de la tradition égyptienne ». (Christiane Ziegler, *loc. cit.*, p. 18) Ce culte est demeuré fort populaire durant toute l'Antiquité et a perduré jusqu'à la Renaissance, le pape Alexandre Borgia en ayant fait l'emblème de son blason.

Angleterre jusqu'à l'Afrique du Nord, en passant par Pompéi²¹. Comme les Grecs qui assimilaient Hermès à Thot, les Romains ont vu dans Isis leur Io, dans le taureau Apis celui d'Europe, enfin Narcisse dans Osiris qui, selon une certaine tradition, serait mort noyé. La figure d'Osiris n'est certes pas la moins populaire dans l'Antiquité; elle a d'ailleurs fait l'objet d'un autre syncrétisme, par le biais de la figure d'Antinoüs, le favori de l'empereur Hadrien (76-138)²². En effet, après être vraisemblablement mort noyé dans le Nil, ce jeune Grec a été par la suite divinisé et, par conséquent, égyptianisé en Osiris. La découverte de plusieurs statues à son effigie lors des fouilles de la villa d'Hadrien en Italie au XVII^e siècle a donné naissance à une figure qui deviendra récurrente en histoire de l'art, sorte d'association de l'Antinoüs, vêtu de façon égyptienne, au télamon²³. Plusieurs de ces statues ont fini par orner, quelques siècles plus tard, le Vatican, ce qui en a fait l'un des principaux symboles de l'égyptomanie romaine.

C'est surtout à la Renaissance que l'on percevra l'importance jouée par la Rome d'avant Théodose dans la divulgation des cultes isiaques et d'une certaine architecture que les Romains avaient empruntée à l'Égypte. Entre-temps, la fermeture des temples païens, et donc du temple de Philae²⁴, principal temple d'Isis de l'Antiquité, jette dans un relatif oubli, pour un certain temps du moins, le pays des pharaons. Mais l'Égypte ne disparaît pas complètement dans la pensée médiévale; au contraire, cette période a été plus féconde qu'on

²¹ Jurgis Baltrusaitis (*op. cit.*, p. 10) souligne que « (les) mystères isiaques séduisent la cour impériale par le sens théâtral de leurs fastes. » Depuis Caligula, Rome possédait son grand temple dédié à la déesse égyptienne, nommé l'*Isis Campensis*.

²² Soulignons que la fascination opérée par l'Égypte sur Rome a été plus grande chez certains empereurs que chez d'autres. Hadrien est un exemple archi-connu, surtout grâce à Antinoüs; or Caligula, Claude et Néron ont été également des empereurs égyptophiles. Néron a, par ailleurs, été celui qui a inclus les fêtes isiaques au calendrier romain. Caracalla et Septime Sévère l'ont été également; à ce sujet, Christiane Ziegler (*loc. cit.*, p. 16) souligne que « sous le règne des Sévère, les cultes isiaques et la diffusion de leur imagerie atteignent leur apogée [...] ». Jusqu'à la christianisation de l'empire et la fermeture des temples païens, de nombreux empereurs ont non seulement adopté les cultes isiaques, mais sont allés jusqu'à se faire représenter eux-mêmes en pharaon, coiffés du némès. Dans l'ensemble, tout dépendait de l'époque et du degré de persécution auquel ont pu faire face les cultes étrangers sous le règne d'un empereur donné.

²³ Cf. figure 6, p. 350.

²⁴ Fermé au V^e siècle par l'empereur Justinien qui le remplace par un diocèse.

pourrait le croire dans l'histoire de cet imaginaire, en provoquant l'inclusion de l'Égypte dans la Chrétienté, ce qui aura des conséquences à très long terme, marquant même encore la littérature au XIX^e siècle. Charles Burnett a bien résumé la place de l'imaginaire de l'Égypte ancienne au Moyen Âge, qui était d'abord livresque :

For the common people the predominant image of Egypt would have been as the antithesis of Israel and the epitome of idol-worship. For the scholar educated in classical literature, it was a land of myths and exotic gods, that provided a rich fund of metaphors [...]. For the philosopher and theologian, it was the home of Hermes Trismegistus, who, although a pagan, had a profound understanding of the nature of gods and men [...]. For the magician and alchemist, it was a land of wonders, and the fount and conduit of ancient wisdom. Most of these images were based on classical, biblical and Arabic sources, and first-hand experience of Egypt and its monuments had, to all appearances, little effect²⁵.

C'est donc sans surprise que l'on voit durant le Moyen Âge chrétien l'apparition de ce qu'on peut nommer l'Égypte biblique, dont les implications sont fondamentales dans l'histoire de l'imaginaire de l'Égypte ancienne. En effet, cette Égypte, qui sera au centre du *Roman de la momie* de Théophile Gautier, demeurera bien présente à nos esprits encore au XX^e siècle. Ce que la Bible superpose à l'Égypte consiste principalement en trois grandes hiérophistoires : les épisodes de la seconde moitié de la Genèse qui racontent l'histoire de Joseph en Égypte, auxquelles nous pouvons ajouter le bref passage d'Abraham sur la terre des pharaons; l'Exode, bien sûr, avec la vie de Moïse; enfin, dans une moindre mesure, l'épisode de la fuite en Égypte de la sainte Famille lors de la persécution d'Hérode²⁶. Terre d'exil ou d'exode, l'Égypte est surtout perçue par l'Occident médiéval comme une terre de passage²⁷, bien que celui-ci puisse s'expliquer de façon métaphorique. Marcher dans les

²⁵ Charles Burnett, *loc. cit.*, p. 96.

²⁶ Si nous disons « dans une moindre mesure », c'est parce qu'il s'agit ici de la littérature; car en peinture, c'est une tout autre histoire, comme peuvent en témoigner les ouvrages d'égyptomanie. A ce propos, Gilbert Durand (« Une autre cité : l'Égypte », in *Cahiers de l'Université St-Jean de Jérusalem*, Paris, Berg, 1976, p. 175), souligne qu'il y a « trois grands groupes iconographiques » concernant l'Égypte mise en peinture: « celui des "repos" en Égypte qui met l'accent sur le régime féminin et mystique de l'Égypte, la fuite proprement dite et ses péripéties plus ou moins dramatiques, enfin les initiations, spécialement les initiations aux métiers. »

²⁷ Cette perception de l'Égypte comme « cité de passage », ainsi que le thème de l'itinérance qui lui est associé, ont notamment été analysés par Gilbert Durand (*Ibid.*, p. 155-176).

traces de Joseph, de Moïse, voire de Jésus, ce n'est pas que marcher dans les traces des racines de sa propre civilisation, c'est aussi, en quelque sorte, vivre une sorte de baptême mystique, comme le souligne Charles Burnett :

For Christians, this story not only prefigures the flight to and return from Egypt of Joseph, Mary and the baby Jesus, but also tells in an allegorical way the salvation history of the individual Christian, who, having wallowed in the filthiness of worldly society, is baptized by passing through the waters, and eventually achieves a state of blessedness²⁸.

C'est sans doute pour cette raison que ce sont les voyageurs — principalement des pèlerins ou des envoyés politiques — qui feront surtout connaître cette Égypte particulière²⁹. Comme le soulignait précédemment Burnett, ce ne sont pas les monuments en tant que tels qui vont d'abord attirer leur attention, mais le lien immédiat que feront les voyageurs entre ceux-ci et la Bible. En outre, la terre d'Égypte elle-même est perçue à travers la Bible : le Nil devient l'une des quatre branches issues du fleuve coulant du jardin de l'Eden et les pyramides sont les greniers où Joseph, alors intendant de pharaon, aurait entassé le grain durant la grande famine. Cette dernière image restera d'ailleurs longtemps gravée dans l'inconscient collectif des voyageurs qui marcheront en Égypte sur les traces bibliques de ces pionniers. Cela, peu importe si l'Égypte biblique est aussi une terre de paganisme dans laquelle le pharaon de l'Exode est présenté comme le parangon du Mal et que la ville du Caire est souvent appelée *Babylone*, confondue avec son homonyme mésopotamien. Ainsi, à partir du moment où l'Égypte ne devient lue qu'à travers le christianisme, il sera difficile de retrouver l'Égypte d'avant, celle que les Grecs voyaient comme un miroir de leur propre civilisation. Il faudra,

²⁸ Charles Burnett, *loc. cit.*, p. 70. Gilbert Durand (*loc. cit.*, p. 172-173), en parlant du philosophe mystique Jacob Böhme, relève un sens identique à la notion de passage : « [...] l'essentiel de l'accent "égyptien" de la pérégrination christique [...] c'est, comme dans la hiérophistoire de Joseph l'Égyptien la *conversion* des périls de la vie ici-bas dans cette "Égypte des chrétiens" comme écrivait Böhme, en jubilation divine fondamentale. »

²⁹ Comme les vies de saints ont fortement marqué le Moyen Âge, il faudrait ici évoquer les anachorètes et les premiers moines d'Égypte, tel saint Antoine : « La figure de l'anachorète, de l'ermite errant au milieu des sables, doublée de son corollaire, la figure du cénobite, du moine reclus dans un monastère, correspond aux deux formes que présente le monachisme à ses débuts, dans les déserts d'Égypte. » (Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006, p. 132)

en quelque sorte, tenter de retrouver cette Égypte en palimpseste; au mieux, retourner aux textes grecs, ce que fera la Renaissance.

Le Moyen Âge, enfin, voit aussi l'apparition d'une association qui deviendra féconde dans le monde secret de l'occulte des siècles à venir : celle de l'Égypte à la magie ou à l'alchimie. Cela ne surprendra pas outre mesure de constater que c'est en majeure partie grâce à la *translatio studii* — dans ce cas-ci, la traduction des textes arabes en latin —, que cette association a pu naître³⁰. Ces textes dévoilent, en effet, une évidente association entre les arcanes de l'alchimie et la sagesse de l'Égypte, à travers le personnage d'Hermès Trismégiste qui se dispute, avec Zoroastre, le statut de sage le plus ancien de l'humanité. L'Hermès médiéval n'est cependant pas associé uniquement à la magie : parce qu'il aurait prédit la fin des cultes païens, il est également perçu par plusieurs, dont saint Augustin (354-430), comme un précurseur de la foi chrétienne, idée qui se retrouvera également chez les néoplatoniciens du Quattrocento, notamment Marsile Ficin, voire chez Pic de la Mirandole. La figure d'Isis n'est pas en reste non plus : plusieurs y voient, outre une puissante magicienne, une préfiguration de la Vierge. Il est intéressant de voir que ces deux figures — Isis et Hermès Trismégiste — continuent d'apparaître dans les textes d'un Moyen-Âge qui — trop souvent peut-être — a été perçu comme un hiatus sans importance dans l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte ancienne.

Il reste que c'est à la Renaissance que cet imaginaire connaît un essor jusque-là sans précédent³¹. On sait l'importance que la Renaissance a donnée à l'Antiquité, qu'elle considérait comme le modèle à suivre, principalement dans l'art. Ce retour à l'Antiquité favorise donc largement la renommée de certains thèmes égyptisants, particulièrement ceux qui ont été populaires à Rome; ceux-ci, dès lors, sont redéfinis par l'esthétique de la

³⁰ Charles Burnett (*loc. cit.*, p 83) précise: « The massive translation of Arabic texts which began in the late 10th century but reached its apogee in the 12th and 13th centuries — during which one can speak of a *translatio studii* from the Muslims to the Christians — was bound to add to, and to modify, the western images of Egypt. »

³¹ Sauf quelques exceptions (entre autres Christiane Ziegler, *loc. cit.*), la plupart des ouvrages portant sur l'égyptomanie et sur le mythe de l'Égypte ancienne considèrent la Renaissance comme étant le véritable début de l'égyptomanie.

Renaissance, transformant sensiblement l'imaginaire. Mis à part le rôle central joué par la sagesse hermétique, que nous avons déjà relevé, l'importance de la Renaissance dans l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte tient d'abord et avant tout au rôle qu'y jouent les hiéroglyphes :

L'idée grecque d'une Égypte dépositaire de la sagesse antique (la *prisca sapientia*) et celle, chrétienne, d'un oubli qui ne fut que partiel de la révélation originelle incitèrent à rechercher dans les hiéroglyphes l'expression d'un savoir perdu (la *prisca theologia*) dont la restitution était d'une importance extrême pour la religion³².

Ce n'est donc plus nécessairement Hermès Trismégiste qui sert de point de départ à la réflexion sur la sagesse de l'Égypte, mais un texte écrit vers le V^e siècle après J.-C. par un certain Horapollon, et remis au goût du jour par quelques savants humanistes : les *Hieroglyphica*³³. Ce texte, qui s'avère être une sorte de pseudo-dictionnaire des hiéroglyphes, est basé principalement sur un regard qui a, en somme, plus à voir avec l'égyptomanie qu'avec une égyptologie avant la lettre. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, ce sont les monuments transportés de l'Égypte à Rome qui ont d'abord inspiré les premiers travaux égyptisants de la Renaissance, à un point tel que la majorité des voyageurs les percevaient comme étant l'œuvre des Romains de l'Antiquité et non des anciens Égyptiens. Or, cette *méprise* donne lieu, en quelque sorte, à une déviation, ainsi que le souligne Brian A. Curran :

³² Chantal Grell, « Introduction », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 6.

³³ L'origine de ce texte et de son auteur continue d'être ambiguë : si Claudie Balavoine (« De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 33) mentionne qu'il s'agit d'un « texte grec, qui se donnait pour traduction par un certain Philippe d'un traité sur les hiéroglyphes écrit en égyptien par Horus-Apollon [...] », Brian A. Curran (« The Renaissance afterlife of Ancient Egypt (1400-1650) », in Peter Ucko et Timothy Champion (dir.), *op. cit.*, p. 106) souligne qu'il s'agit d'un « self-styled "hieroglyphic dictionary" ascribed to one Horapollon "Niliacus", recently identified as a fifth century Alexandrian scholar named Horapollon the Younger, son of Asklepiades [...] ». Notons qu'il ne faut pas confondre ce texte avec un autre de la même époque, également intitulé *Hieroglyphica*, cette fois-ci l'œuvre de Pierio Valeriano, dont Curran souligne également l'importance.

It is worth noting that in virtually all Renaissance and Early Modern accounts of the antiquities of Egypt, reference is made to comparable monuments that the author had seen in Rome [...]. The obelisk and other monuments that survived into the Middle Ages continued to attract the admiration of pilgrims and other spectators, but the memory of their Egyptian origins was, for the most part, lost. Authors of guidebooks [...] praised the obelisks and pyramids as marvels of the ancient Romans, and identified them as tombs and memorials of great figures from Roman history³⁴.

Curran souligne néanmoins qu'il y a une volonté de comprendre les hiéroglyphes qui se fait jour dans la Florence des Médicis durant le Quattrocento, grâce à la rencontre de plusieurs grands esprits tournant autour de la figure de Leon Battista Alberti (1404-1472). Selon Curran, ce regroupement permet de concevoir non seulement que les obélisques romains sont, pour la plupart, importés d'Égypte, mais que les hiéroglyphes qui y sont gravés constituent en fait la langue sacrée des anciens Égyptiens. Il reste que, pour l'ensemble des penseurs de la Renaissance, c'est beaucoup plus une idée des hiéroglyphes qu'une connaissance réelle de ces derniers qui constitue l'essentiel du regard que l'on porte sur l'Égypte : « [...] une séparation étanche sépare, semble-t-il, les hiéroglyphes égyptiens, que l'on ne comprend pas et que l'on ne se donne même pas la peine de décrire, et les hiéroglyphes gréco-romains que l'on fait parler³⁵. »

L'ouvrage d'Horapollon présente donc les hiéroglyphes comme des images-symboles, dans la tradition même des néo-platoniciens, qui ont remis au goût du jour un certain regard porté sur l'Égypte des mystères³⁶. Comme la Renaissance est également une période faste

³⁴ Brian A. Curran, *loc. cit.*, p. 105.

³⁵ Claudie Balavoine, *loc. cit.*, p. 31.

³⁶ Dans une note de bas de page (*Ibid.*, p. 37, note 43), Claudie Balavoine cite ce passage fort révélateur de Plotin : « C'est ce qu'ont saisi, me semble-t-il, les sages d'Égypte, que ce soit par une science exacte ou spontanée : pour désigner les choses avec sagesse, ils n'usent pas de lettres dessinées qui se développent en discours et en propositions et qui représentent des sons et des paroles; ils dessinent des images dont chacune est celle d'une chose distincte; ils les gravent dans les temples pour désigner tous les détails de cette chose; chaque signe gravé est donc une science, une sagesse, une chose réelle saisie d'un seul coup et non un raisonnement ou une délibération. » (Plotin, *Ennéades*, V, 8, 6, traduction de E. Bréhier)

pour la mode emblématique, l'image-symbole connaîtra durant cette période une popularité sans précédent, comme le souligne Claudie Balavoine :

[...] on pouvait, au milieu du XVI^e siècle, se servir d'une écriture par images bien confirmée par la montante mode emblématique sans que l'on demandât ce faisant à l'Égypte de fournir autre chose qu'une vague caution et un support monumental traditionnel pour ce type d'inscription³⁷.

C'est d'ailleurs à ce titre qu'un ouvrage savamment illustré comme l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ou *Songe de Poliphile* dans sa traduction française³⁸, connaîtra un certain succès dans l'égyptomanie. En effet, ce récit, qui porte sur un songe que fait Poliphile sur sa bien-aimée Polia, nous transporte dans un pays imaginaire où apparaissent, entre autres, des pyramides, obélisques et hiéroglyphes; toutefois, ces derniers n'ont aucune valeur intrinsèque, mais sont plutôt utilisés pour leur caractère mystérieux et onirique. Au-delà du contenu plutôt éclectique de ce livre, ce sont les bois illustrant le texte qui demeurent encore aujourd'hui comme un exemple de l'apogée de l'illustration à la Renaissance. Nous voyons ici comment se profile déjà une *image* de l'Égypte qui prend la place de l'Égypte réelle par le biais du livre. Dans un même ordre d'idées, mis à part l'*Hypnerotomachia*, une autre référence imaginaire de l'Égypte jouant sur l'image a marqué cette époque : la *Mensa Isiaca* ou *Tabula Bembina*³⁹. Devenue l'un des principaux symboles de l'égyptomanie à la Renaissance, cette table en laiton, argent et émail présente une scène semblable à celles que l'on retrouve peintes dans l'ancienne Égypte : au centre, se trouve la figure d'Isis assise sur une sorte de trône; autour, des représentations de dieux égyptiens et des frises de hiéroglyphes. Longtemps, les savants ont cru avoir en face d'eux la clé des mystères d'Isis et,

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ Ouvrage d'abord paru en latin en 1499, le *Songe de Poliphile* a paru dans sa version française en 1546. Son auteur est généralement considéré comme étant Francesco Colonna qui était, selon toute vraisemblance, un moine dominicain vivant en Vénétie, bien que certains remettent en question son identité.

³⁹ Cf. figure 7, p. 351. L'appellation *Tabula Bembina* vient du fait qu'elle a été achetée par le Cardinal Bembo vers 1527 et qu'elle a, dès lors, été associée à ce collectionneur. Elle se trouve aujourd'hui au musée de Turin. À ce sujet, voir William Bates, « The Brazen Table of Bembo & Hieroglyphics ». [En ligne]. <http://penelope.uchicago.edu/oddnotes/bembo.html> (Page consultée le 26 mars 2007).

pourquoi pas, des hiéroglyphes eux-mêmes. Or, la *Mensa Isiaca* présente de vrais hiéroglyphes égyptiens dans un ordre qui n'a cependant aucune signification réelle, littérale ou symbolique. Il reste que cette représentation aura une grande influence jusqu'à Champollion qui la discréditera en tant que source.

Elle sera toutefois au centre d'un ouvrage essentiel, qui fait le pont entre la Renaissance et le XVII^e siècle dans notre parcours de l'imaginaire de l'Égypte : *Œdipus ægyptiacus* (1652-54). Son auteur, Athanasius Kircher (1601-1680), est un jésuite allemand et un savant considéré comme un esprit universel, très versé dans les études de langues notamment. Ses nombreux ouvrages⁴⁰ sur le copte, les hiéroglyphes et les monuments égyptiens constituent même jusqu'à Champollion la référence absolue sur le sujet. Kircher était, en effet, un chercheur boulimique, qui a écrit des ouvrages scientifiques très prisés à l'époque sur la mécanique, et qui a également écrit sur la musique, la géologie, les langues orientales, etc. Cependant, c'est sa connaissance du copte, cette langue parlée par les chrétiens d'Égypte, qui lui servira pour ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler sa grande clairvoyance. En effet, près de deux cents ans avant Champollion, dans un ouvrage intitulé *Lingua ægyptiaca restituta* (1643), Kircher a eu l'intuition que le copte devait ressembler au plus haut point à la langue parlée par les anciens Égyptiens. Nous verrons plus loin que cette intuition s'avérera favorable dans la compréhension des hiéroglyphes. Il a, en outre, fait le lien entre l'écriture hiératique et les hiéroglyphes⁴¹, ce qui s'avère également fondé selon l'égyptologie moderne. Toutefois, gardons-nous de faire de Kircher un Champollion avant la lettre : en grande partie,

⁴⁰ Parmi lesquels on peut citer *Prodromus coptus sive ægyptiacus* (1636), *Lingua ægyptiaca restituta* (1643), *Obeliscus Pamphilius* (1650), *Œdipus ægyptiacus* (1652-54) et *Sphinx mystagoga* (1676).

⁴¹ Nicolas Grimal (*Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, « Le Livre de Poche », 1988, p. 44-45) explique la différence entre trois types d'écriture égyptienne, les hiéroglyphes, le hiératique et le démotique : « Les hiéroglyphes sont plutôt réservés aux inscriptions lapidaires et, d'une façon plus générale, murales, qu'elles soient gravées, incisées ou peintes [...]. Pour les documents administratifs, comptables, juridiques ou l'archivage de textes en général, des compositions littéraires aux rituels religieux et funéraires, on a eu recours de très bonne heure à une écriture cursive, que les touristes grecs de Basse Époque ont appelée « hiératique », car ils pensaient, d'après ce qu'ils voyaient, qu'elle était réservée aux membres du clergé, par opposition au « démotique » qui leur semblait répandu, lui, seulement dans la population. En réalité, ce dernier n'était qu'une nouvelle forme du premier, apparue vers le VII^e siècle avant notre ère. »

son explication des hiéroglyphes demeure avant tout un chef-d'œuvre d'imagination. Si, tout comme Horapollon avant lui, Kircher avait tout de même eu l'intuition de la signification de quelques hiéroglyphes⁴², l'interprétation qu'il en fait dans le cadre d'une lecture littérale s'avère particulièrement romanesque. Il reste que ses ouvrages sont immenses : son *Œdipus ægyptiacus* notamment, édité en trois volumes, fait plusieurs milliers de pages. Il utilise également abondamment l'illustration, faisant de lui un pionnier dans l'utilisation de l'image dans un ouvrage *savant*. Ici encore, évitons d'associer l'*Œdipus ægyptiacus* aux ouvrages égyptologiques modernes, comme le souligne Curran, lorsqu'il parle de l'incohérence de l'ensemble⁴³. Malgré tous ses défauts, cet ouvrage demeurera une référence presque incontestée jusqu'au XVIII^e siècle :

In its rich scope and monumental hubris, Kircher's *Egyptian Œdipus* may be said to mark the climax (and fusion) of all the diverse strands — historical, archaeological, philological, theological, etc. — that informed the Renaissance afterlife of Ancient Egypt⁴⁴.

Il reste que les recherches de Kircher, qui était un jésuite, concernaient surtout la question religieuse posée par l'ancienne Égypte. En effet, se profile déjà chez lui ce qui constituera l'une des deux principales questions touchant l'Égypte dans l'Europe du XVIII^e siècle — l'une d'elles étant la question du despotisme, sur laquelle nous reviendrons — : celle portant sur la chronologie biblique et l'antériorité possible de l'ancienne Égypte sur la Révélation. À ce sujet, David Boyd Haycock souligne :

One particular challenge posed to western scholars by ancient Egyptian history was that of its extended chronology [...]. As long as the view of the short history of the world prevailed, Egyptian chronology would be widely interpreted as much

⁴² Selon Brian A. Curran (*loc. cit.*, p. 129) : « [...] Kircher identified several signs as alphabetic equivalents of Coptic letters and words, including the “rippling water” hieroglyph [...]. In a leap of inspired reasoning, Kircher associated this water-glyph with the Coptic word for water — *mu* — and established himself as the first post-antique scholar to correctly identify the phonetic meaning of an Egyptian hieroglyph [...]. »

⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

exaggerated. The challenge for the majority of European scholars remained to fit Egyptian history into the Christian cosmology, and not *vice versa*⁴⁵.

En ce sens, bien que Kircher admettait la préséance de la religion égyptienne dans l'histoire, il n'en conclut pas que le polythéisme, bien qu'il ait précédé les religions monothéistes comme le christianisme, était une forme de barbarie. Au contraire, comme le souligne Curran :

For Kircher, the hieroglyphs and secret doctrines of the Egyptians provided irrefutable evidence for the fundamental unity of human culture and its origins, at the beginning of time, in the revelation of the Christian God. This unity, in turn, provided historical support for the Jesuit argument that all peoples should be united in the common culture of Roman Catholicism⁴⁶.

Cette question d'une religion naturelle sera également au centre de la réflexion d'autres penseurs qui suivront Kircher, dont Isaac Newton (1642-1727). Surtout connu pour sa théorie de la gravitation universelle et pour sa contribution à l'origine du calcul différentiel, Newton a consacré une grande partie de ses travaux à des questions religieuses⁴⁷. Au centre de celles-ci : la recherche d'une religion et d'une philosophie universelles. Ces travaux ont amené Newton à considérer que la science et la religion, toutes deux unies dans une sagesse antédiluvienne, ont connu une déchéance depuis lors. Newton croyait que les anciens Égyptiens avaient eu connaissance d'un univers héliocentrique qui s'est par la suite perdu au profit d'une dévotion à l'astronomie et aux hiéroglyphes. Leur monde serait ainsi tombé dans le géocentrisme, pour aboutir aux conceptions de l'astronome alexandrin Ptolémée, fausses selon Newton. En conséquence, ses propres travaux permettraient de retrouver cette sagesse perdue où religion, philosophie et science ne formaient qu'un seul savoir.

Si ce type d'interprétation a trouvé plusieurs voix pour la contredire — dans le cas de Newton, on peut citer Francis Bacon et William Warburton notamment —, Newton trace ici

⁴⁵ David Boyd Haycock, « Ancient Egypt in 17th and 18th Century England », in Peter Ucko et Timothy Champion (dir.), *op. cit.*, p. 136.

⁴⁶ Brian A. Curran, *loc. cit.*, p. 102. Cette idée de religion universelle demeurera tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, par exemple dans le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet.

⁴⁷ Voir à ce sujet David Boyd Haycock, *loc. cit.*, p. 138-144.

un chemin qui traversera bien des rivières dans l'Europe du XVIII^e siècle. Par exemple, en France, l'abbé Pluche (1688-1761), dans son *Histoire du ciel considéré selon l'idées des poètes, des philosophes et de Moïse* (1739), croyait, selon Henri Coulet, que si « la sagesse est l'héritage de la haute antiquité, la superstition est née de la grossièreté du peuple et de la lâcheté des prêtres⁴⁸. » Ainsi est née la question de la double doctrine : l'Égypte a-t-elle été la terre où naquit la sagesse, avant que les prêtres, soucieux d'en préserver le secret, ne cachent celle-ci sous une écriture hiéroglyphique, en maintenant par ce biais le peuple non initié dans l'ignorance et la servitude? Cette question, centrale dans un XVIII^e siècle préoccupé par les questions d'origine, de sagesse et de religion, posait aussi le problème de la chronologie biblique. En effet, plusieurs penseurs de l'époque, face à la montée de ce qu'ils considéraient comme une forme d'athéisme, recouraient volontiers aux études bibliques pour démontrer que le christianisme était la seule vraie religion, fondée sur la Révélation⁴⁹. A partir d'ici, il ne restait qu'à se demander si les anciens avaient été des barbares ou bien s'ils avaient eu, à leur manière, une *intuition* de cette Révélation. Comme le signale Henri Coulet :

Il faut retenir le raisonnement de Pluche : l'action du temps, selon lui, est de détériorer et de décomposer, de rendre multiple ce qui était d'abord simple : c'est le jeu du temps, le devenir nécessaire des choses qui ont produit les déformations de la croyance primitive et les additions monstrueuses qu'elle a reçues; à l'origine, les Égyptiens avaient la religion de Noé, autrement dit la nôtre, préservée pour nous par le peuple élu et confirmée par la venue du Christ⁵⁰.

Nous voyons également dans ce type de réflexion la place tenue par Noé, considéré par plusieurs comme étant le récipiendaire de la sagesse originelle d'Adam. Dès le Moyen Âge, on faisait des Égyptiens les héritiers de Cham, fils de Noé, « who populated the division of

⁴⁸ Henri Coulet, « Quelques aspects du mythe de l'Égypte pharaonique en France au XVIII^e siècle », in Robert Ilbert et Philippe Joutard (dir.), *Le Miroir égyptien*, Actes des Rencontres Méditerranéennes de Provence, 17-19 janvier 1983, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1984, p. 22.

⁴⁹ Selon Jurgis Baltrusaitis (*op. cit.*, p. 218), toutefois, cette pensée se renversera à la Révolution : « L'Égypte n'est plus un mythe de la sagesse qui côtoie l'Ancien Testament et qui est rehaussé par la vision de l'Évangile dont elle recèle des préfigurations. Le mythe égyptien sert désormais à un démantèlement du christianisme, ramené à la catégorie d'une religion primitive. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

the world closest to the sun⁵¹ », c'est-à-dire l'Afrique. Une tradition tenace tiendra la période postdiluvienne comme étant le début de la déchéance de cette sagesse, dorénavant sous l'emprise de prêtres qui préfèrent la conserver pour eux-mêmes, tenant le peuple à distance par un langage incompréhensible. Nous verrons que cette question de la chronologie biblique redeviendra d'actualité avec la découverte de Champollion, au XIX^e siècle.

Si l'on doit résumer la pensée des Lumières sur l'Égypte ancienne, on peut dire que, dans l'ensemble, les auteurs de cette période ont perçu la terre des pharaons comme un mythe parmi d'autres, dont ceux du chinois et du bon sauvage. Comme on le sait, l'origine des mythes a été, au XVIII^e siècle, expliquée en tant que liée à la nature visible : c'est l'homme qui est responsable de la transformation de cette dernière en métaphores et allégories. Dans le cas de l'Égypte, on l'associait au culte primitif du soleil et, par extension, à l'origine de la civilisation⁵². En outre, même si elle ne possédait pas une importance capitale dans la pensée de ce siècle, l'Égypte s'inscrivait dans une redécouverte générale, à la fois archéologique et linguistique, de civilisations anciennes : au siècle des Lumières, on voyage en Chine et en Inde, on redécouvre Pompéi à partir de 1748, et son temple d'Isis en 1764... Cette recherche sous-tendait, bien sûr, un désir de trouver une origine commune aux différentes civilisations et langues de la terre. Or, cette fascination n'a pas empêché un certain regard critique, propre à l'esprit des Lumières. En fait, on peut même faire remonter la tradition du scepticisme face à l'Égypte au début du XVII^e siècle, avec le savant genevois Isaac Casaubon (1559-1614) qui a, sans doute le premier, remis en question la pertinence des écrits hermétiques et du fameux *Corpus hermeticum*, attribuant ces derniers non pas à un véritable philosophe égyptien mais à des écrits de la basse Antiquité. Nous avons aussi mentionné que les travaux d'un Newton, par exemple, ont été invalidés par certains de ses contemporains, dont William Warburton (1698-1779). En effet, ce dernier s'oppose à la pensée néo-platonicienne et affirme que les hiéroglyphes, loin de constituer des symboles mystiques camouflant une sagesse ancienne, sont plutôt une écriture qui possède sa propre évolution. L'analyse de Warburton, bien que

⁵¹ Charles Burnett, *loc. cit.*, p. 68.

⁵² Cette pensée, déjà latente chez Newton et Pluche, a atteint son apogée avec l'ouvrage de Charles-François Dupuis, *L'Origine de tous les cultes*, paru en 1795.

loin d'équivaloir à celle de Champollion, s'avère toutefois fort intéressante du point de vue de l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte. Selon Pierre Lurbe, pour Warburton « [le] hiéroglyphe en général a pour fin la conservation de la mémoire [...]. A l'origine, non la dissimulation, non une doctrine double, comme croyait Kircher, mais une écriture "pour l'usage du peuple"⁵³. » Toutefois, la critique la plus virulente sur l'Égypte est sans doute venue de Voltaire (1694-1778) lui-même, qui « entreprend de [le] ruiner systématiquement ». Selon Henri Coulet, l'Égypte, pour le philosophe de Ferney, ne méritait pas toute cette attention, que ce soit au niveau historique, politique ou culturel :

Quant à leur rayonnement culturel, il est aussi illusoire : ils n'ont communiqué à personne leur langue ni leur écriture impraticable; c'est la Chaldée, non l'Égypte, qui a été le berceau de l'astronomie; leur architecture était grande, mais nullement belle [...], et leurs pyramides étaient l'œuvre du despotisme, de la servitude, de la vanité et la superstition. Voltaire admet que les sages d'Égypte aient cru à un Dieu suprême et à la vie future, mais par un effort de leur raison et non par l'effet d'une révélation primitive [...]. Le contraste si souvent commenté entre la « sagesse » et la superstition s'explique tout simplement par la folie humaine, l'idolâtrie est un trait de cette barbarie par laquelle Voltaire a vu la civilisation continuellement menacée⁵⁴.

Cette question morale de la construction des pyramides, qui s'inscrit dans une réflexion plus générale sur le despotisme, reviendra chez la plupart des auteurs de récit de voyage de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, particulièrement chez Volney⁵⁵.

En effet, Constantin-François Chasseboeuf, dit Volney⁵⁶ (1757-1820), est probablement le voyageur le plus célèbre du XVIII^e siècle qui est allé en Égypte. Son récit de voyage,

⁵³ Pierre Lurbe, « Les hiéroglyphes selon Warburton », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴ Henri Coulet, *loc. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Plus précisément, on peut faire remonter le débat sur le despotisme à Montesquieu, qui l'inscrit dans une réflexion plus générale sur la politique, comme le souligne Thierry Hentsch (*op. cit.*, p. 160) : « L'Orient et le despotisme deviennent ainsi l'objet d'un débat interne à l'Occident qui n'a plus grand-chose à voir avec la réalité du pouvoir ottoman ou persan. »

⁵⁶ Pseudonyme formé à partir des noms Voltaire et Ferney, pour rendre hommage à l'auteur de *Candide*.

intitulé *Voyage en Égypte et en Syrie*⁵⁷, s'inscrit dans un esprit bien dix-huitiémiste de découverte alliée à une critique sociale et politique très forte des lieux visités. Le récit de voyage de Volney ne constitue pas le seul témoignage sur l'Égypte précédant la venue de Bonaparte; dès la Renaissance, quelques témoignages nous étaient parvenus; parmi eux, citons André Thévet et sa *Cosmographie du Levant* (1556), de même que le père Sicard, un missionnaire jésuite envoyé au Caire en 1712 et qui a, en outre, dressé une carte de l'Égypte qui est demeurée une référence jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il y a eu, enfin, des voyageurs étrangers dont les récits ont été traduits et fort lus en France au XVIII^e siècle, notamment le Danois Frederick Ludwig Norden (*Voyage en Égypte et en Nubie*, 1755) et l'Anglais Richard Pococke (*A Description of the East and Some Other Countries*, 1743-1745). L'ouvrage de Norden, entre autres, contenait une importante iconographie.

Seulement, le récit de Volney demeure encore aujourd'hui probablement le principal exemple de ce moment important où la représentation de l'Égypte dans les récits de voyage cesse d'être idéalisée ou simplement pittoresque. En effet, un peu avant Volney, avaient paru les *Lettres d'Égypte* de Claude-Étienne Savary (1750-1788), dans lesquelles l'auteur présentait une Égypte telle que rêvée à cette époque : paysages presque paradisiaques, à la limite du jardin de l'Eden, villes et personnages typiques d'un conte orientaliste, etc. Ces lettres, qui ont connu un fort succès lors de leur parution, ont trouvé dans l'ouvrage de Volney un important contrepoids dans cette représentation d'un pays idéalisé. En effet, « [...] Volney se flatte de ne pas avoir succombé aux travers qu'il constate chez les autres voyageurs, notamment celui d'embellir la réalité et de fausser ses souvenirs⁵⁸. » Il présente même un regard sur l'Égypte qu'on pourrait qualifier d'objectif, à la limite de ce que l'on considère aujourd'hui comme scientifique; cela explique sans doute le rôle joué par son récit de voyage dans la préparation de l'expédition de Bonaparte, ce dernier y puisant des raisons

⁵⁷ Volney, *Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Volland, 1787 [réédition Paris, Fayard, 1998].

⁵⁸ Jacques Domenech, « Volney voyageur moraliste. L'interaction entre discours des Lumières et Récit de voyage », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 243-253.

pour envahir l'Égypte⁵⁹. Ainsi, chez Volney, les pyramides provoquent une réflexion qui, à la suite de Voltaire, condamne leur extravagance et le despotisme qui les a fait naître, ce qui deviendra un topos dans le récit des voyageurs qui marcheront dans ces mêmes traces au XIX^e siècle, tel Chateaubriand. Chez Volney, les ruines sont aussi un point de départ pour une méditation sur le devenir des empires, autre topos littéraire de la période romantique qui suivra. Il reste que Volney, qui est toujours un homme des Lumières, considère que l'état de délabrement dans lequel il voit l'Égypte est dû au despotisme des Mamelouks et non au peuple égyptien lui-même, ce dernier étant soumis à la tyrannie turque considérée comme étant l'ennemie du progrès et de la civilisation. Ce voyageur a donc réussi à sortir des clichés généralement admis des Orientaux en général et des habitants de l'Égypte en particulier.

On notera toutefois qu'au XVIII^e siècle, ce regard plus sociopolitique issu des Lumières cohabite toujours avec l'aspect plus mythique de l'Égypte dans des textes appartenant au genre romanesque⁶⁰. Deux d'entre eux peuvent être mentionnés ici : d'abord le plus connu, *Séthos, Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscrit grec* (1731), qui est l'œuvre d'un oratorien, professeur de philosophie grecque et latine, traducteur de Diodore de Sicile : l'abbé Jean Terrasson (1670-1750)⁶¹; puis, *Lamekis ou les voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des Sylphides enrichis de notes curieuses par le chevalier de Mouhy* (1735), qui est l'œuvre d'un personnage au curieux destin, le chevalier de Mouhy (1701-1784)⁶². Ces deux

⁵⁹ C'est l'idée développée par Nanette LeCoat dans son article « Allegories Literary, Scientific, and Imperial : Representation of the Other in Writings in Egypt by Volney and Savary », *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, n° 38, 1997, p. 3-22. Voir aussi Thierry Hentsch (*op. cit.*, p. 167 et suiv.) qui montre bien le lien entre la science et la colonisation dans un sous-chapitre au titre révélateur : « Le sabre et la plume ».

⁶⁰ Concernant cet aspect, voir l'excellente synthèse de Jean-Michel Racault, « L'Égypte romanesque au début du XVIII^e siècle », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 59-78.

⁶¹ Racault (*Ibid.*) souligne effectivement que, malgré le sous-titre de l'œuvre de Terrasson qui annonce une « traduction d'un manuscrit grec », l'auteur ne dissimule nullement « sa nature fictionnelle » (p. 64), ce qui fait de ce texte un exemple intéressant pour une histoire du genre romanesque au XVIII^e siècle.

⁶² Sur cet auteur et cette œuvre, voir Jean Philippon, « Lamekis un roman « égyptien » du XVIII^e siècle », in *La Fuite en Égypte*, Le Caire, CEDEJ, 1989, p. 51-74.

textes, directement issus de la tradition du roman philosophique⁶³, présentent une Égypte telle qu'une classe privilégiée pouvait la rêver au XVIII^e siècle, mêlant un certain hermétisme et un orientalisme revigoré par la traduction française d'Antoine Galland des *Mille et Une nuits*, qui avait paru à partir de 1704. Il est intéressant, par exemple, de constater de quelle façon le chevalier de Mouhy a utilisé, dans son *Lamekis*, une vague idée de l'Égypte ancienne, où les minarets et les palais de marbre côtoient des pyramides et des temples de tournure égyptisante, ce qui crée une atmosphère orientale et merveilleuse. Dans cette narration, la grande pyramide et le monde souterrain sont des sources de sagesse ésotérique; puisque les personnages se promènent dans une véritable ville souterraine, on peut dire que l'aspect *souterrain* de la civilisation égyptienne (tombeau, hypogées) est ici pris à la lettre. Évidemment, cela a peu à voir avec une reconstitution exacte de l'Égypte ancienne : on peut dire que l'Égypte est perçue comme un amalgame de tout ce qui frappe l'imagination occidentale de l'époque, et qu'elle constitue à proprement parler un décor plutôt qu'un lieu⁶⁴. Cependant, il s'agit bien de récits du siècle des Lumières, comme le signale Jean-Michel Racault :

Car l'Égypte visible et profane se double d'une Égypte souterraine et secrète, celle des prêtres, reflétant ainsi la dualité du monde profane et du monde sacré, du pouvoir temporel monarchique et du pouvoir spirituel sacerdotal, de la théologie exotérique, polythéiste, et de la théologie ésotérique, monothéiste⁶⁵.

Ainsi, certains éléments que nous avons vus précédemment se retrouvent dans ces romans, particulièrement dans le *Séthos* : d'abord la double doctrine — on y trouve une réflexion sur la prêtrise et son rapport au peuple —, puis la réflexion sur les religions — particulièrement cette idée d'une religion universelle dans laquelle histoire sacrée et histoire profane seraient liées —, enfin le despotisme — l'auteur s'interrogeant à la fois sur le despotisme des pyramides, sur le pouvoir monarchique et sur le rôle du despote éclairé —.

⁶³ Jean-Michel Racault (*loc. cit.*) souligne le rôle fondateur joué par le *Télémaque* de Fénelon (1699) et *Les Voyages de Cyrus* de Ramsay (1727) — ce dernier ayant paru juste avant le *Séthos* —, dans ce type de roman.

⁶⁴ Voir Jean Philippon, *loc. cit.*, p. 60 et suiv.

⁶⁵ Jean-Michel Racault, *loc. cit.*, p. 67.

Toutefois, l'aspect qui frappe le plus dans ces textes — particulièrement le *Séthos* — est le rapport qui semble s'instaurer entre le regard porté sur l'Égypte et une franc-maçonnerie naissante⁶⁶. En effet, en plus des cérémonies d'initiation, l'architecture qui y est décrite semble tirée tout droit de rêves maçonniques. James Stevens Curl a bien résumé la place qu'a prise la franc-maçonnerie aux XVIII^e et XIX^e siècles, soulignant du même coup l'importance que cette dernière a accordée à l'architecture égyptienne :

The importance of Freemasonry in the history of the Egyptian Revival is considerable: the idea of Egypt as the source of all knowledge of architecture and of all wisdom as enshrined in the Hermetic Mysteries was potent. The Craft was traced to Egypt, and the Israelites were supposed to have learned the skills of architecture from the Egyptians. Freemasonry in the latter half of the eighteenth century reflected many of the philosophical, moral, political, and artistic currents of the Enlightenment⁶⁷.

Toutefois, selon Racault, il est peu probable que l'abbé Terrasson ait été influencé par ce mouvement puisque la première loge française inspirée de l'Égypte, fondée par Cagliostro, date des années 1780. Or, l'inverse semble vrai, c'est-à-dire que ce mouvement aurait puisé dans des ouvrages littéraires, entre autres dans le *Séthos*, « la maçonnerie de la fin du siècle trouvant, dans le romanesque égyptien des années 1730, qui connaît alors une nouvelle faveur, une symbolique, une atmosphère et un décor⁶⁸. » En outre, l'œuvre qui est la plus représentative du lien entre la franc-maçonnerie et l'Égypte en ce XVIII^e siècle demeure sans

⁶⁶ Vu leur complexité et leur étendue, il est impensable de présenter ici les rapports qu'a entretenus la franc-maçonnerie avec l'Égypte ancienne. Nous renvoyons ici le lecteur aux ouvrages suivants : pour le point de vue littéraire et culturel (par exemple, concernant *La Flûte enchantée* de Mozart), celui de Jurgis Baltrusaitis (*op. cit.*); pour le point de vue de l'histoire de l'art, plus particulièrement de l'architecture, celui de James Stevens Curl (*op. cit.*). Soulignons pour l'heure que les franc-maçons se considèrent à la fois comme les descendants des premiers gens du métier qui, sous la conduite de Maître Hiram, ont bâti le temple de Jérusalem, et des bâtisseurs des châteaux de l'époque des Croisades. Cet enchevêtrement d'une tradition qui emprunte à la fois à un imaginaire d'Orient et d'Occident en a fait le terrain par excellence des mystères liés au symbolisme de tout acabit. Il n'est donc pas surprenant que l'Égypte y ait joué une grande part. En ce qui concerne la France plus particulièrement, la franc-maçonnerie d'allégeance égyptienne se développe surtout à partir de la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire au moment où le comte Cagliostro fonde la *Mère Loge de l'Adaptation de la haute maçonnerie égyptienne*.

⁶⁷ James Stevens Curl, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁸ Jean-Michel Racault, *loc. cit.*, p. 74.

contredit *La Flûte enchantée* de Mozart (1791). Cette dernière, bien que d'origine allemande, emprunte beaucoup au *Séthos*, notamment son cadre narratif et, surtout, la cérémonie d'initiation dans la grande pyramide, qui forme la pierre angulaire de la doctrine franc-maçonne. Dans cette cérémonie, les initiés devaient subir, entre autres, une série d'épreuves par les quatre éléments.

Bien qu'elle ait connu ses heures de gloire à la toute fin du XVIII^e siècle, la franc-maçonnerie égyptienne poursuit son évolution durant tout le XIX^e siècle. Elle trouve, entre autres, chez Alexandre Lenoir (1762-1839) une voie de continuation, principalement dans *La Franche-Maçonnerie rendue à sa véritable origine, ou l'Antiquité de la Franche-Maçonnerie prouvée par l'explication des mystères anciens et modernes* (1814). Le fondateur du musée des Monuments français s'était d'abord présenté comme un spécialiste du Moyen Âge, ce qui ne constitue pas une surprise en cette période qui voyait les balbutiements du romantisme français. Seulement, le Moyen Âge ne constituait pas à lui seul la base de l'universalisme de Lenoir qui, dans l'esprit de plusieurs prédécesseurs⁶⁹, unissait l'Égypte, l'Antiquité grecque, les Celtes et l'Islam dans une même origine. Selon Dominique Poulot, c'est une sorte d'éclectisme qui semble caractériser l'entreprise du médiéviste :

Le cas d'Alexandre Lenoir montre comment la recherche de principes universels, grâce à une remontée aux origines, peut aboutir à différents horizons de référence et conduire, à partir d'une quête de l'unité, à l'émergence d'un éclectisme culturel. Pour Lenoir, comme pour ses contemporains, la nature humaine a toujours été semblable: c'est par conséquent en remontant aux origines, au plus primitif, que l'on peut espérer revenir aux causes fondamentales. Certes, la perfection des arts n'est pas le fait de ces temps obscurs, mais bien de la Grèce [...]. En un mot, l'époque et le lieu de l'apogée de l'art — la Grèce classique — sont disjoints de l'époque et du lieu de la sagesse — l'Égypte⁷⁰.

Avec Lenoir, nous atteignons un carrefour essentiel dans l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte ancienne dans cette France de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle.

⁶⁹ Notamment Court de Gébelin (*Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, 1773) et Charles-François Dupuis (*Origine de tous les cultes ou religion universelle*, 1794-95).

⁷⁰ Dominique Poulot, « L'Égypte imaginaire d'Alexandre Lenoir », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 148.

L'Égypte se retrouve effectivement au centre d'une réflexion sur l'art qui n'est pas étrangère à l'intérêt manifesté à cette époque pour l'iconographie en général.

En effet, afin de clore ce parcours qui nous a mené de l'Antiquité au XIX^e siècle, il nous faut mentionner le développement de l'iconographie relative à l'Égypte ancienne, particulièrement au XVIII^e siècle, qui évolue en parallèle avec cette fascination pour l'architecture et l'art anciens. Nous avons déjà souligné que la Renaissance, avec des œuvres illustrées de gravures sur bois comme l'*Hypnerotomachia Poliphili*, avait associé l'Égypte à l'iconographie. Par la suite, les ouvrages d'Athanasius Kircher ont donné le ton aux publications qui allaient suivre, comme l'indique Andrew Wheatcroft : « In the case of the study of Egypt, any serious investigation from Kircher onwards was paratextually determined to include a strong visual element⁷¹. » Cette tendance augmente véritablement son erre au siècle des Lumières, principalement avec la gravure. Quelques jalons méritent une attention particulière : au premier chef, *L'antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de Montfaucon (1655-1741), ouvrage qui contenait une iconographie remarquable pour son temps, comme l'indique Dirk Syndram :

À côté de nombreux témoignages de l'Antiquité gréco-romaine, il rassemble presque toutes les œuvres d'art, considérées comme égyptiennes, que l'on connaissait à l'époque. Il s'agit pour la plupart de sculptures, figurines et camées provenant des collections publiques et privées d'Europe. Certaines planches représentent aussi des vues imaginaires de grands monuments égyptiens. Cette synthèse de l'Antiquité fut l'une des sources iconographiques les plus utilisées du XVIII^e siècle⁷².

Puis, deux récits de voyage du siècle des Lumières ont présenté une iconographie importante : ceux de Richard Pococke et Frederick Norden que nous avons mentionnés précédemment. Ces récits répondaient déjà à un attrait pour une réalité plus objective que l'Égypte mythique d'Athanasius Kircher, par exemple. Par contre, pour faire contrepoids à un

⁷¹ Andrew Wheatcroft, *loc. cit.*, p. 156.

⁷² Dirk Syndram, « Les sources de l'inspiration : l'influence des modèles iconographiques sur l'égyptomanie du XVIII^e siècle » (traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon), in Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, p. 42-43.

souci de réalisme archéologique, les gravures qui figurent dans ces œuvres présentent souvent un cadre orientaliste répondant au besoin de pittoresque occidental. Il reste que, contrairement à leurs prédécesseurs, les récits de Pococke et Norden ont fait preuve d'un degré de réalisme exemplaire :

Ces deux récits de voyage fournirent à l'Europe, au début du néoclassicisme, des renseignements d'une minutie et d'une précision dont ne bénéficiaient pas encore les sites de la Grèce antique. Ils furent utilisés comme des sources d'information et d'inspiration irremplaçables tant par les hommes de science que par les architectes, les peintres et les voyageurs [...]⁷³.

Par la suite, il y a eu le comte de Caylus (1692-1765) qui, dans son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* a présenté un ouvrage assez précis pour l'époque. Instaurant la tradition que suivra Quatremère de Quincy, l'Égypte de Caylus représente des valeurs nouvelles pour l'art de l'époque : grandeur, solidité et simplicité. Enfin, ce tour d'horizon ne peut être complet sans la mention de celui en qui certains veulent voir l'exemple parfait de la symbiose entre l'Égypte antique et le néoclassicisme : Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse (1720-1778). L'Égypte a constitué une grande partie des thèmes pour ses projets de décoration intérieure — entre autres pour le Caffè Inglese de la Piazza di Spagna (1760) — de même que dans son ouvrage *Diverse Maniere d'adornare i Cammini* (1769)⁷⁴. Piranèse pouvait constituer, en un seul dessin, une sorte de florilège de thèmes égyptisants, comme le signale Jean-Marcel Humbert, qui parle « de vastes échappées sur des paysages d'Égypte recréés, vision à la fois imaginaire et fantastique qui a presque l'apparence du réel [...] »⁷⁵. Au XIX^e siècle, ce type de publication va proliférer. Cette Égypte de gravure, à la fois mi-réelle et mi-imaginaire, marquera la culture iconographique occidentale pendant longtemps.

C'est dans cet esprit éclectique, où s'entrecroisent des attitudes et des courants esthétiques aussi divers que le néoclassicisme, la réflexion religieuse ou politique, un certain

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴ Cf. figure 8, p. 352.

⁷⁵ Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 99.

souci archéologique — où l'objet est observé et mesuré — , enfin un regard mythique qui a culminé avec la fascination pour les hiéroglyphes de la Renaissance, que s'embarquent les savants de Bonaparte à destination de ce pays singulier. Personne ne se doute que le retour de cette expédition marquera un jalon incontournable dans le regard porté sur l'Égypte : en effet, jusqu'alors, malgré les quelques récits de voyage, la terre des pharaons n'avait été perçue qu'à travers le regard des autres. Des anciens Grecs aux philosophes des Lumières, des Romains aux graveurs du XVIII^e siècle, en passant par la Bible, l'Égypte est toujours une terre à demi imaginaire, une terre livresque, en quelque sorte. Il fallait un contact direct entre de nombreux savants et ce pays étranger, ainsi qu'une série de publications marquantes, afin de contrebalancer quelque peu ce regard occidental vieux de dix siècles. Le rêve de soulever quelque pans du voile qui conservait presque intact depuis plus d'un millénaire le mystère de l'Égypte pharaonique est alors presque à portée de la main.

4.2 *L'imaginaire de l'Égypte au XIX^e siècle : un nouvel avatar?*

Il est communément admis que c'est l'expédition de Bonaparte en Égypte qui marque un tournant dans la perception de l'imaginaire de l'Égypte ancienne⁷⁶. Comme le souligne Jean-Marcel Humbert : « Tout thème égyptien, dans la première moitié du XIX^e siècle, aussi bien en France qu'à l'étranger, se charge en sus du souvenir de l'expédition de Bonaparte et en devient, quelles qu'en soient les utilisations, un des symboles [...] »⁷⁷. » De façon plus précise, c'est la contribution des savants accompagnant l'expédition qui transformera ce relatif échec militaire en victoire, donnant naissance, par le fait même, au mythe de Napoléon. La célèbre *Description de l'Égypte*⁷⁸, somme monumentale des recherches effectuées par les savants de

⁷⁶ Sur l'expédition d'Égypte comme telle, voir l'ouvrage de Henri Laurens, *L'expédition d'Égypte, 1798-1801*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997. Sur la contribution des savants à cette expédition, voir aussi l'essai de Robert Solé, *Les savants de Bonaparte*, Paris, Seuil, « Points », 1998.

⁷⁷ Jean-Marcel Humbert, « La réinterprétation de l'Égypte ancienne dans l'architecture du XIX^e siècle : un courant original en marge de l'orientalisme », p. 19.

⁷⁸ Edmé François Jomard (dir.), *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie impériale, 1809-1828. Andrew Wheatcroft (*loc. cit.* p. 156) résume la présentation matérielle de l'ouvrage : « It was one of the largest books ever published, with a paper size called 'Jésus', measuring more than 26 Old French inches vertically and

l'expédition, et qui sera publiée sur une période de presque vingt ans, constitue le principal témoin de cette victoire scientifique. Bien qu'elle soit dépourvue de la clé donnant véritablement accès à la connaissance — c'est-à-dire à la maîtrise des hiéroglyphes qui ne viendra qu'avec Champollion —, et qu'elle contienne des erreurs dues pour la plupart à la célérité avec laquelle les données ont été compilées, les planches qui l'accompagnent demeurent encore aujourd'hui un travail de précision unique en son genre⁷⁹, et malheureusement aussi les seuls témoins qui nous restent de monuments ou sites disparus depuis lors. L'aspect visuel de l'Égypte atteint alors des sommets quasiment inégalés depuis et marquera par le fait même l'imaginaire durant tout le siècle, contribuant à l'éclosion du phénomène de l'égyptophilie dans les arts. Cet ouvrage a constitué une immense entreprise, même selon les standards d'aujourd'hui. Comme le souligne Andrew Wheatcroft : « The publication of *Description* was an act of state, and on a scale worthy of the Napoleonic Empire [...] »⁸⁰. » Non seulement la *Description de l'Égypte* propose-t-elle des planches et des textes sur l'archéologie, mais une grande partie de l'ouvrage porte sur l'Égypte musulmane, la faune et la flore, la géologie tout comme la géographie, les mœurs des habitants et leur mode de vie, etc. Depuis l'*Encyclopédie*, aucune publication n'avait atteint, en France, une telle dimension et n'avait fait converger autant de savoirs dans un même ouvrage; en outre, jamais auparavant un pays n'avait été étudié scrupuleusement avec une telle attention et une telle convergence de moyens, ainsi que le relève Robert Solé :

Malgré ses défauts, cette œuvre monumentale est sans précédent dans l'histoire des sciences. Aucun pays n'a été passé ainsi au peigne fin. La France, en particulier, n'a pas l'équivalent de la *Description* : l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, publiée de 1751 à 1772, n'est qu'un dictionnaire général des arts, des sciences et des métiers. On peut se demander d'ailleurs si des Français auraient pu étudier leur propre pays avec la même distance que les savants de Bonaparte. La *Description de l'Égypte* apparaît comme le véritable accomplissement du siècle des Lumières⁸¹.

20 Old French inches horizontally (105 x 75 cm). The volumes contained in total more that 3,000 images engraved on 837 copper plates, more than a hundred of them double or triple fold spread. »

⁷⁹ Cf. figure 9, p. 353.

⁸⁰ Andrew Wheatcroft, *loc. cit.*, p. 156.

⁸¹ Robert Solé, *Les savants de Bonaparte*, p. 185.

En fait, si l'on jette un coup d'œil objectif aux avatars de l'expédition elle-même, on ne peut s'empêcher de se demander si cette entreprise aurait eu la même teneur si l'Angleterre n'avait pas coulé la flotte de Bonaparte à Aboukir, forçant du même coup les membres de l'expédition à un isolement face auquel ils ont dû faire preuve de trésors d'ingéniosité. Afin de pallier le manque de plusieurs instruments scientifiques et d'outils, emportés au fond de la Méditerranée avec l'épave des navires ou bien carrément aux mains de la marine anglaise, les savants de Bonaparte réussissent non seulement à recréer sur place la plupart des objets perdus, mais à perfectionner certaines inventions. Ainsi, une imprimerie est installée au Caire, d'où émergent deux publications : l'une à teneur scientifique pour l'Institut d'Égypte, ce dernier ayant été fondé par Bonaparte sur le modèle de l'Institut national; l'autre informative et propagandiste pour l'armée⁸². Pendant ce temps, les artistes prennent des notes, dessinent, font des croquis : parmi eux, Dominique Vivant Denon, dont la contribution fera date⁸³. Au bout du compte, les quelques trois années passées en Égypte ont donné lieu à d'innombrables accomplissements dans le domaine de la science : l'égyptologie leur devra beaucoup.

C'est durant cette expédition que s'est faite une trouvaille que l'histoire allait rapidement associer à l'invention de l'égyptologie : celle de la pierre de Rosette. Cette découverte, effectuée par les soldats de Bonaparte, allait certes marquer le passage vers un regard plus scientifique dans l'imaginaire de l'Égypte. C'est en déblayant les fondations d'une ancienne fortification à Rosette⁸⁴, dans le delta du Nil, que des soldats tombent sur ce bloc de granit présentant trois écritures différentes. Aussitôt, des savants sont mis au courant et la pierre arrive au Caire où elle est aussitôt examinée. Selon Robert Solé, très tôt les savants ont eu l'intuition que cette découverte allait peut-être livrer la clé du déchiffrement des hiéroglyphes :

⁸² Ces deux publications seront nommées respectivement *La Décade égyptienne* et *Le Courier d'Égypte* (*Ibid.*, p. 40).

⁸³ Voir à ce sujet le chapitre suivant, qui traitera plus en détail de la contribution de Denon.

⁸⁴ Nommée *Rachid* par les Égyptiens.

Le plus remarquable dans cette affaire n'est pas la découverte de la pierre, mais l'importance scientifique qui lui est immédiatement attachée. Dès la première heure, les Français ont le sentiment d'avoir mis la main sur un trésor [...]. Enfin un texte plurilingue ! Les membres de l'Institut sont persuadés que, grâce à la pierre de Rosette, le mystère de l'écriture égyptienne, indéchiffrable depuis le VI^e siècle, pourra être levé⁸⁵.

En effet, la dépêche publiée dans *Le Courrier d'Égypte* de cette époque est, en ce sens, très explicite :

Parmi les travaux de fortification que le citoyen Dhautpoul, chef de bataillon du génie, a fait faire à l'ancien fort de Rachid [...] sur la rive gauche du Nil [...] a été trouvée une pierre d'un très beau granit noir [...]. Une seule face bien polie offre trois inscriptions distinctes en trois bandes parallèles. La première et supérieure est écrite en caractères hiéroglyphiques [...]. La seconde et intermédiaire est en caractères que l'on croit être syriaques. La troisième est écrite en grec [...]. Cette pierre offre un grand intérêt pour l'étude des caractères hiéroglyphiques, peut-être même en donnera-t-elle enfin la clef⁸⁶.

Puisque la pièce s'est retrouvée au British Museum en tant que prise de guerre au moment de la débâcle française, ce sont les moulages qui y ont été pratiqués qui serviront à Champollion dans sa quête du déchiffrement. Toutefois, il est important de souligner que la pierre de Rosette constitue davantage un jalon dans l'aventure du déchiffrement des hiéroglyphes qu'une véritable clé. En effet, si Champollion l'a utilisé dans la mise au point de son hypothèse, il se base aussi sur une grande quantité de sources : des reproductions d'obélisques ou de bas-reliefs qui lui viennent d'amis ou de collègues orientalistes, des ouvrages compulsés dans les bibliothèques, à Grenoble comme à Paris, les conseils de son frère Jacques-Joseph... L'aventure du déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique est un roman en soi, ce que n'a pas manqué de montrer Jean Lacouture dans la biographie qu'il a consacrée au déchiffreur⁸⁷. Il est impossible ici de résumer cette extraordinaire aventure :

⁸⁵ Robert Solé, *Les savants de Bonaparte*, p. 108-109.

⁸⁶ *Le Courrier d'Égypte*, n° 37, 15 septembre 1799 (cité dans Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 42). Il va de soi que ce qu'on considérait alors comme du *syriaque* s'avérera assez rapidement être une forme cursive de hiéroglyphe, le démotique.

⁸⁷ Jean Lacouture, *op. cit.* Le passage qui suit repose en grande partie sur cet ouvrage.

voilà pourquoi nous ne relèverons que les principales étapes qui ont mené à la découverte du philologue grenoblois.

Jean-François Champollion (1790-1832) aura consacré toute sa vie à cette tâche. La légende qui présente Champollion comme un pur découvreur camoufle le fait qu'il a été d'abord un infatigable chercheur, un philologue qui maîtrisait la plupart des langues anciennes et qui a été l'élève de l'orientaliste Sylvestre de Sacy à Paris, enfin sans doute le premier *égyptologue* digne de ce nom — bien que le vocable s'appliquera surtout à ses successeurs — car il a jumelé le travail de savant de cabinet à celui sur le terrain, comme en témoigne son voyage en Égypte. Selon Lacouture, ce sont d'abord les connaissances linguistiques de Champollion — sa maîtrise du copte notamment — qui lui ont permis d'en arriver à sa découverte. Bien sûr, il a pratiquement tout lu sur le sujet et acquiesce à la conclusion de Kircher, c'est-à-dire que le copte correspondait à la langue parlée par les anciens Égyptiens. Cette connaissance du copte, langue qu'il finira par lire et parler couramment, lui permettra de progresser différemment de la plupart des *hiéroglyphistes* ou des *antiquaires* l'ayant précédé. Cela lui permettra ainsi de montrer non seulement la parenté entre les trois formes d'écriture de l'Égypte ancienne (hiéroglyphique, hiératique et démotique), mais que celles-ci forment un même système d'écriture. N'oublions pas que plusieurs prédécesseurs s'étaient lancés, avant Champollion, dans la quête du déchiffrement, principalement dans le sillage de la publication de la *Description de l'Égypte*; entre autres, des orientalistes comme Sylvestre de Sacy (1758-1838) et le suédois Johann David Åkerblad (1763-1819), l'archéologue danois Jörgen Zoega (1755-1809), et, surtout, le physicien anglais Thomas Young (1773-1829), qui sèmera ici et là des indices dont s'inspirera Champollion. En effet, c'est Young qui, le premier, identifie un certain nombre de hiéroglyphes qu'on retrouve dans les cartouches — ces formes ovales contenant le nom de souverains — de Ptolémée et Cléopâtre. Selon Lacouture, si Young parvenait à trouver au hasard de ses pérégrinations savantes un hiéroglyphe qu'il reconnaissait, il était incapable de faire une lecture d'un texte, voire de mots. Comme le souligne Lacouture : « Ce dont

Champollion et la science étaient toujours en quête, c'était d'un *système* de déchiffrement⁸⁸. » C'est justement la découverte de ce dernier qui constituera le haut fait de cette quête.

Ce système n'aurait pu naître, cependant, sans la formidable intuition dont Champollion a fait preuve. Dans la lutte menant au déchiffrement, la plupart des protagonistes, dont Sylvestre de Sacy, étaient partisans de l'hypothèse que l'écriture hiéroglyphique était idéographique, voire symbolique, mais certainement pas phonétique. Or, Champollion remarque que les caractères ne peuvent être que de simples idéogrammes car il y a toujours plus de hiéroglyphes dans les textes hiéroglyphiques qu'il n'y a de lettres dans les autres langues anciennes. Il lui vient alors l'idée de vérifier sur une copie de la pierre de Rosette, dont le texte présente un décret du souverain Ptolémée V Épiphané : pour 486 mots grecs, il trouve 1419 hiéroglyphes, dont 180 signes différents; la langue ne peut donc être qu'idéographique. L'analyse de cartouches lui permet bien vite d'établir son système : certains signes sont idéographiques, d'autres sont phonétiques ou agissent comme déterminatifs. Non seulement parvient-il à lire les noms de Ptolémée et de Cléopâtre, mais il réussit, en appliquant le même procédé, à lire les cartouches de souverains du Nouvel Empire, tels Ramsès et Thoutmès. Ce travail comparatiste, jumelé à une formidable intuition, a permis au savant grenoblois une découverte simple en apparence qui mettait fin à plus d'un millénaire de spéculations : l'écriture hiéroglyphique est à la fois idéographique et phonétique. Le voile d'Isis était enfin levé.

C'est en 1822 que Champollion décide de présenter publiquement sa découverte⁸⁹. Bien sûr, il avait auparavant présenté plusieurs conférences à Grenoble et à Paris, à l'Académie des

⁸⁸ *Ibid.*, p. 436 (souligné dans le texte).

⁸⁹ Dans la *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relatives à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, Didot, octobre 1822. Il ne faut pas oublier que cette lettre ne présente, selon Jean Lacouture, qu'une partie des découvertes de Champollion qui ne voulait sans doute pas froisser trop de gens. C'est dans son *Précis du système hiéroglyphique*, paru en 1824, que Champollion lâche véritablement le mot : « C'est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans le même mot. » (Champollion, cité dans Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 463).

Inscriptions et Belles Lettres notamment, dans lesquelles il avait soumis ses différentes hypothèses qui avaient eu l'heur d'ébranler quelques tenants de l'écriture idéographique ou symbolique, comme Sylvestre de Sacy ou le vétéran de l'expédition d'Égypte et maître d'œuvre de la *Description*, Edmé François Jomard (1777-1862). Ce dernier, par ailleurs, n'admettra jamais la découverte de Champollion : comment, en effet, quelqu'un qui n'est jamais allé en Égypte⁹⁰ peut-il avoir raison sur des membres de la célèbre Commission des sciences et des arts qui avait été fondée sur le sol même du pays en 1798 ? Qui plus est, Champollion a plus d'une fois rabaissé la qualité et la validité de nombreuses gravures parues dans la *Description*, une attitude que Jomard ne lui pardonnera jamais. Thomas Young aussi n'admettra jamais que ce jeune *continuateur* l'ait dépassé. La découverte de Champollion, même après sa mort, restera toujours pour certains sceptiques, particulièrement les tenants d'une écriture symbolique ou idéographique, comme une hypothèse parmi d'autres. Il faudra attendre que les égyptologues dignes de ce nom, comme Mariette, Prisse d'Avennes, Wilkinson ou Lepsius, rendent à César ce qui lui appartient. Il reste que, sans lui, l'égyptologie telle qu'on la conçoit aujourd'hui n'existerait probablement pas ou, du moins, serait née beaucoup plus tard. Après Champollion, le règne des antiquaires qui œuvraient dans la tradition des *Hiéroglyphica* d'Horapollon finira par se confondre avec l'ésotérisme.

Les travaux de Champollion allaient également avoir des répercussions importantes sur un sujet dont nous avons déjà relevé les enjeux : la chronologie biblique. Afin de comprendre les tenants et les aboutissants de cette affaire, il importe ici de remonter à l'expédition de Bonaparte. C'est durant cette dernière que s'est faite la découverte du célèbre Zodiaque de Dendérah, qui avait fasciné tous ceux qui l'avaient vu, à commencer par Vivant Denon lui-même. Ce Zodiaque, transporté en France et qui figure aujourd'hui au musée du Louvre, a fait l'objet de moult spéculations par la suite. La première conclusion en faisait non seulement un monument plus ancien qu'il ne l'était en réalité, mais une preuve, selon Jomard, que l'humanité datait de 12000 ans av. J.-C., faisant ainsi remonter cette dernière plus loin que la date généralement admise par l'Église, qui était de 4000 ans. C'est sans surprise que ce

⁹⁰ C'est effectivement le cas jusqu'en 1828, date où Champollion s'embarque enfin pour l'Égypte.

genre de découverte allait provoquer de sérieux débats théologiques durant la première moitié du XIX^e siècle. Or, Champollion, grâce à sa lecture du Zodiaque, fait la preuve que ce dernier ne date que de l'époque gréco-romaine. Ainsi, le fragment de monument qui faisait trembler l'Église, celui qu'on datait de temps antédiluviens, se retrouve presque contemporain du Christ. Champollion devient alors, à son corps défendant, perçu comme un sauveur de la chronologie biblique :

Je suis las de cette odeur de sainteté que les dévots commencent à me trouver, comme si je n'eusse eu pour but, en travaillant pendant quinze ans à la découverte de mon alphabet, que la gloire de Dieu. [...] Mais je leur ferai faire une bien vilaine grimace quelque jour, en développant les suites et les conséquences immédiates de ma découverte. Rira bien qui rira le dernier⁹¹.

Selon Lacouture, lors d'une rencontre avec le pape Léon XII en 1825, c'est un Champollion confondu qui cherche à tempérer les remerciements et qui refuse même le titre de cardinal. Dans cette histoire, le savant n'est pas dupe, sachant bien que ses découvertes vont remettre en question plusieurs certitudes. Il va de soi que la lecture des hiéroglyphes, tout comme les avancées de l'archéologie en général et de l'anthropologie en particulier, allaient finalement faire reculer l'existence de l'humanité. Pour l'heure, toutefois, nous pouvons concevoir l'importance qu'ont pu avoir les travaux du philologue dans cet épineux débat qui, on l'a vu, avait atteint des sommets au XVIII^e siècle.

Dans l'ensemble donc, le XIX^e siècle démontre une avancée dans les territoires de la science et semble prendre ses distances par rapport à un regard plus mythique. Il est vrai que ce regard plus scientifique continuera à se développer tout au long du siècle, principalement avec le développement de l'égyptologie. Il va de soi que cette dernière constitue une voie parallèle à notre recherche qui pourrait faire l'objet d'une étude à part entière. Une certitude demeure malgré tout : en dépit de l'égyptologie, le regard mythique sur l'Égypte ne disparaît jamais complètement, et continue plutôt son évolution singulière. On peut le remarquer d'abord dans le domaine qui échoie à l'égyptomanie, particulièrement les arts et le mobilier, comme le souligne James Stevens Curl :

⁹¹ Champollion, cité dans Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 539.

One of the oddities of the Egyptian Revival was that, even though there were modern, accurate, archaeologically-based source-books such as Denon and the *Description*, many designers persisted in using inaccurate and old-fashioned "sources" such as the works of Piranesi, Montfaucon, and even Kircher⁹².

En outre, la tradition des ouvrages iconographiques se poursuit durant le XIX^e siècle; cette dernière va même se fondre dans la présentation d'ouvrages érudits. Un savant comme Jean-François Champollion, par exemple, n'échappera pas à cette tradition, bien que dans son cas le regard scientifique demeure toujours très présent et ne devient jamais subordonné à l'image. De 1823 à 1831, il fait paraître le *Panthéon égyptien, collection de personnages mythologiques de l'ancienne Égypte, d'après les monuments*, en collaboration avec le dessinateur J.-J. Dubois qui a pourvu l'ouvrage d'une série de gravures. Cette publication en série, vendue par souscription, était censée présenter un regard un peu plus accessible que ses travaux savants, ainsi que le souligne Michel Dewachter : « Dès l'apparition du *Panthéon égyptien*, le succès des planches coloriées fut grand et les textes des notices explicatives influencèrent tout le monde⁹³. » Champollion a, par ailleurs, cumulé plus d'un titre au cours de sa vie : même si c'est surtout en tant que philologue et archéologue qu'il a fait son entrée à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et qu'il a obtenu la chaire d'Égyptologie du Collège de France avant sa mort, il a également été Conservateur du Département d'Égyptologie du Musée du Louvre, après avoir travaillé au musée de Turin. Ce cumul de fonctions diverses n'est certes pas étranger à son désir de promouvoir ses connaissances sur le pays qui l'avait habité depuis toujours, ainsi que le souligne Jean Lacroix :

Dans les trois cas (Musée du Louvre, Académie et Collège de France), avant et après le voyage en Égypte [...], il s'agissait bien entendu de connaissances et d'un savoir acquis, à *faire vivre* aussi bien en chaire qu'au sein d'une institution prestigieuse et encore dans le cadre d'un musée qui ne fût point réceptacles (sic) stérilisant, vénérable asile de mort embaumée : bref banal « magasin » à l'enseigne

⁹² James Stevens Curl, *op. cit.*, p. 147.

⁹³ Michel Dewachter, « Champollion et l'Égypte de Balzac », *Le Courrier balzacien*, n° 48, 1992, p. 5.

fallacieuse de bon nombre de revues ou de périodiques à vocation encyclopédique et popularisante de cette même époque : le *Magasin pittoresque* par exemple [...] ⁹⁴.

La figure de Champollion semble donc bel et bien représentative de cet amalgame du savant et d'une certaine velléité d'artiste, voire de vulgarisateur. Toutefois, bien qu'il possède une plume — comme tous les égyptologues du XIX^e siècle — Champollion n'est pas d'emblée un écrivain : c'est pourquoi nous verrons, dans les chapitres qui suivront, comment cette figure du savant finit par s'immiscer dans l'œuvre d'un écrivain.

Si l'on peut résumer l'évolution de l'imaginaire de l'Égypte au XIX^e siècle, on peut dire que, dans l'ensemble, la portion *mythique* ne disparaît jamais complètement, malgré les progrès de la science égyptologique. Ou bien, si cette portion laisse sa place, c'est à un regard qui a déjà posé ses yeux sur l'Égypte et qui se veut plus objectif. Deux des plus célèbres écrivains-voyageurs du XIX^e siècle constituent un bon exemple de ces deux tendances : François-René de Chateaubriand (1768-1848), qui inscrit son voyage dans la tradition de Volney, et Gérard de Nerval (1808-1855), qui appartient à la tradition isiaque. Ces deux auteurs ont sans doute écrit les plus célèbres des voyages en Orient du XIX^e siècle français, respectivement *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) et *Voyage en Orient* (1851). Toutefois, malgré leur immense popularité, aucun de ces deux textes ne représente véritablement l'Égypte pharaonique; en fait, il n'est pas exagéré de souligner que les deux auteurs se sont peu intéressés à cet imaginaire. Il reste que leur influence a été très grande durant tout le XIX^e siècle. Théophile Gautier, particulièrement dans son *Roman de la momie*, portera un regard sur l'Égypte qui a certes emprunté quelques bribes à celui de Chateaubriand, comme nous le verrons plus loin.

Le titre des deux œuvres peut servir d'indice quant à l'importance accordée aux lieux visités par les deux auteurs : si ce qui intéresse Nerval est d'abord et avant tout l'ensemble de cette contrée imaginaire qu'on appelle l'*Orient*, ce qui captive Chateaubriand c'est le christianisme, puisque l'*itinéraire* aboutit à *Jérusalem*. En outre, un autre de ses ouvrages, qui est à peu près contemporain de l'*Itinéraire*, peut nous donner quelques indices du regard

⁹⁴ Jean Lacroix, « Signes d'écriture : l'écrit et le réel dans la correspondance de Champollion l'« égyptien » », in Michel Dewachter et Alain Fouchard, *op. cit.*, p. 131 (souligné dans le texte).

livresque qui intéresse Chateaubriand : *Les Martyrs*, dont une très petite partie se déroule en Égypte⁹⁵. Dans ce dernier, Eudore, soldat romain et pénitent, se rend sur la terre des pharaons afin d'obtenir sa retraite de l'empereur Dioclétien, qui se trouve en Haute Égypte; ce bref voyage sur le Nil est une occasion pour Chateaubriand d'offrir son propre regard sur ce pays :

Bientôt, [...] nous vîmes paraître le sommet des deux grandes pyramides. Placées à l'entrée de la vallée du Nil, elles ressemblent aux portes funèbres de l'Égypte, ou plutôt à quelque monument triomphal élevé à la mort pour ses victoires : Pharaon est là avec tout son peuple, et ses sépulcres sont autour de lui [...]. Cherchant toujours Dioclétien, je remontai jusque dans la haute Égypte. Je visitai Thèbes aux cent portes, Tentyra aux ruines magnifiques, et quelques-unes des quatre mille cités que le Nil arrose dans son cours⁹⁶.

Jusqu'ici, nulle surprise. Chateaubriand offre à ses lecteurs un portrait, somme toute, conforme à ce qui était connu d'un certain lectorat : l'Égypte comme terre des morts, parsemée d'un peu de mythe, la mention de Dendérah — qui avait également fasciné Vivant Denon — et des ruines. Un peu plus loin, cependant, il ajoute :

J'interrogeai les prêtres si renommés dans la science des choses du ciel et des traditions de la terre : je ne trouvai que des fourbes qui entourent la vérité de bandelettes comme leurs momies, et la rangent au nombre des morts dans leurs puits funèbres. Retombés dans une grossière ignorance, ils n'entendent plus la langue hiéroglyphique; leurs symboles bizarres ou effrontés sont muets pour eux comme pour l'avenir : ainsi la plupart de leurs monuments, les obélisques, les sphinx, les colosses, ont perdu leurs rapports avec l'histoire et les mœurs⁹⁷.

Il n'est pas difficile ici de retrouver un regard particulièrement prégnant au siècle précédent. Étrangement, ce topos demeurera bien implanté dans le XIX^e siècle et ce, malgré les avancées de l'égyptologie. Enfin, le voyage d'Eudore trouve son véritable but lors de la rencontre avec Dioclétien, qui obtient aux souhaits de son soldat :

⁹⁵ Dans le Livre XI. *Les Martyrs* sera publié en 1809, donc très peu de temps après le retour du voyage en Orient.

⁹⁶ Chateaubriand, *Les Martyrs, ou le triomphe de la religion chrétienne*, 1809, [En ligne]. <http://www.memodata.com/bibliotheque-svg/lecture-livre.jsp?idLivre=Chateaubriand-Martyrs>, p. 230. Notons que *Tentyra*, forme grecque, correspond à Dendérah, forme désormais usuelle.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 231.

Plein de joie de me trouver libre, il me restait à voir en Égypte une autre espèce d'antiquités, plus d'accord avec mes sentiments, ma patience et mes remords. Je touchais au désert témoin de la fuite des Hébreux, et consacré par les miracles du Dieu d'Israël : je résolus de le traverser, en prenant la route de Syrie⁹⁸.

Encore une fois, c'est le topos biblique qui surgit. Il reste que de retrouver dans un même passage ces trois topoï est un constat à la fois intéressant et révélateur : le XIX^e siècle, bien qu'il soit celui de la *Description* ou de Champollion, sera aussi celui des topoï littéraires, de cette intertextualité livresque que nous avons déjà définie comme la bibliothèque.

Quant au récit de voyage, soi-disant témoin direct du regard porté par l'auteur sur le pays, présente-t-il une Égypte différente? En 1806 donc, Chateaubriand s'embarque pour un long périple dont le but est la Terre sainte; l'Égypte ne constitue qu'une étape de ce dernier : dans l'ouvrage, elle ne formera que la sixième partie, intitulée « Voyage d'Égypte ». Dès le début de ce passage, Chateaubriand met doublement en garde ses lecteurs; il souligne d'abord, non sans une certaine ironie, la popularité de l'Égypte en France, quelques années seulement après l'expédition de Bonaparte :

On ne s'attend point sans doute à me voir décrire l'Égypte : j'ai parlé avec quelque étendue des ruines d'Athènes, parce qu'après tout, elles ne sont bien connues que des amateurs des arts; je me suis livré à de grands détails sur Jérusalem, parce que Jérusalem était l'objet principal de mon voyage. Mais que dirais-je de l'Égypte? Qui ne l'a point vue aujourd'hui ?⁹⁹

Il renvoie ensuite aux *Martyrs* par une sorte de prétérition :

[...] j'ai moi-même dit ailleurs tout ce que j'avais à dire sur l'Égypte. Le livre des *Martyrs*, où j'ai parlé de cette vieille terre, est plus complet touchant l'antiquité, que les autres livres du même ouvrage. Je me bornerai donc à suivre, sans m'arrêter, les simples dates de mon journal¹⁰⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁹ Chateaubriand, « Voyage d'Égypte », in *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1811], p. 374.

¹⁰⁰ *Ibid.*

En fin de compte, il sera tout de même un peu question de l'Égypte : d'Alexandrie au Caire, Chateaubriand parcourt le pays, tantôt en dévoilant un enthousiasme laudatif (« L'Égypte m'a paru le plus beau pays de la terre : j'aime jusqu'aux déserts qui la bordent, et qui ouvrent à l'imagination les champs de l'immensité¹⁰¹. ») tantôt jetant une remarque qui, à la suite de Volney, fait du voyage en Égypte le prétexte à une réflexion sur le despotisme :

Est-il donc possible que les lois puissent mettre autant de différence entre des hommes? Quoi ! ces hordes de brigands albanais, ces stupides Musulmans, ces Fellahs si cruellement opprimés, habitent les mêmes lieux où vécut un peuple si industriel, si paisible, si sage [...] ¹⁰².

Quant aux pyramides, elles constituent l'exemple emblématique de ce que représente l'Égypte pour Chateaubriand : un pays vu à distance, par le truchement de la bibliothèque. D'ailleurs, l'ensemble du voyage semble prédestiner Chateaubriand à ne voir ces pyramides qu'à distance; par trois fois dans le récit, l'auteur n'aperçoit ces monuments que de loin. D'abord, au moment du voyage sur le Nil, de Rosette au Caire :

Bientôt dans l'espace vide que laissait l'écartement de ces deux chaînes de montagnes, nous découvrîmes le sommet des Pyramides : nous en étions à plus de dix lieues. Pendant le reste de notre navigation, qui dura encore près de huit heures, je demurai sur le pont à contempler ces tombeaux [...] ¹⁰³.

Ensuite, au Caire même, en observant à partir d'une éminence :

J'aimai mieux porter ma vue au-dehors, et admirer, du haut du château, le vaste tableau que présentaient au loin le Nil, les campagnes, le désert et les Pyramides. Nous avions l'air de toucher à ces dernières, quoique nous en fussions éloignés de quatre lieues ¹⁰⁴.

Enfin, à la fin même de son séjour au Caire, la crue du Nil l'empêche de faire la visite souhaitée aux pyramides, l'intimant de retourner à Alexandrie au risque de devoir passer

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 384.

¹⁰² *Ibid.*, p. 377. Rappelons que Volney considérait les Mamelouks comme étant les principaux responsables de l'état de déperissement dans lequel se trouvait l'Égypte.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 379.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 383.

l'hiver au Caire : « Il fallut donc me résoudre à ma destinée, retourner à Alexandrie, et me contenter d'avoir vu de mes yeux les Pyramides, sans les avoir touchées de mes mains¹⁰⁵. » Ainsi, condamné à ne pouvoir observer les pyramides qu'à distance, Chateaubriand s'approche au plus près du périple vécu par Moïse lui-même qui, comme on le sait, n'a pu qu'apercevoir la terre promise de Canaan sans jamais pouvoir la fouler. Si le texte lui-même n'en fait pas mention, parions que l'auteur, dont on connaît la passion pour le christianisme, a bel et bien inscrit cet intertexte en palimpseste. Ainsi, le voyage ne présente pas une Égypte différente du récit hagiographique des *Martyrs* : c'est toujours une Égypte vue à distance qui est présentée chez Chateaubriand. D'ailleurs, un geste d'écrivain, banal en apparence, suffit à le démontrer : voulant graver son nom en haut de la grande pyramide, comme le veut la tradition des voyageurs, Chateaubriand demande à l'un de ses compatriotes habitant le pays de le faire *à sa place* en temps voulu. Geste fort révélateur d'un écrivain qui doit avoir constamment recours à la médiation, que celle-ci soit livresque ou humaine¹⁰⁶.

D'un tout autre ordre est le voyage effectué par Gérard de Nerval qui, un peu plus d'une trentaine d'années plus tard, fait aussi une escale en Égypte lors d'un mémorable voyage en Orient¹⁰⁷. Comme pour Chateaubriand, le voyage de Nerval se limite à Alexandrie et au Caire; en outre, comme pour l'autre, c'est aussi d'abord un voyage livresque, comme l'affirme Michel Jeanneret : « Une bonne partie de son information procède de documents accumulés en bibliothèque et il est établi que des chapitres entiers du *Voyage*, si personnels puissent-ils paraître, répètent tacitement d'autres auteurs [...]»¹⁰⁸. » En effet, ce que recherche d'abord Nerval, c'est une Égypte presque imaginaire, celle des *Mille et Une Nuits*. Voilà

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 385.

¹⁰⁶ On pourrait même ajouter que la forme autobiographique qu'il donne à ses récits de voyage sert, en quelque sorte, de médiation entre l'écrivain-voyageur et le réel. En effet, les célèbres passages tirés de la « Préface de la première édition » (*Ibid.*, p. 41-44) que sont le « Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie » et le « je parle éternellement de moi » témoignent de l'importance qu'a jouée l'autobiographie dans le cadre de ce récit.

¹⁰⁷ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 [1851].

¹⁰⁸ Michel Jeanneret, « Introduction », in *Ibid.*, p. 23.

pourquoi il s'installe au Caire, où il peut mener la vie orientale dans une sorte de théâtralisation du réel, adoptant le costume et les mœurs des habitants; s'immisçant dans un mariage musulman au début de son séjour, il cherche lui-même à prendre épouse, afin de se conformer, dit-il, aux usages¹⁰⁹. Cette seule caractéristique fait de ce récit de voyage l'un des exemples patents de la fascination qu'exerce l'Orient sur les écrivains français de cette période.

Toutefois, ce qui retient particulièrement notre attention ici est l'importance accordée dans ce récit — et dans l'œuvre de Nerval — à la figure d'Isis. Inutile de s'étendre ici sur les multiples ramifications de cette figure essentielle de l'auteur des *Filles du feu*¹¹⁰; soulignons pour l'heure qu'elle fait converger toutes les figures féminines essentielles à Nerval : la femme voilée, désirée et inaccessible, mais aussi la Vierge et la Mère, de même que la Nature; le paganisme s'entremêle au christianisme dans cette quête que nous avons déjà relevée chez tant d'autres d'une unité religieuse où le meilleur de l'Occident et de l'Orient sont entremêlés. Comme le souligne Camille Aubaude :

Nombreux sont les écrivains contemporains de Nerval qui ont adapté la figure d'Isis à leurs préoccupations personnelles et littéraires mais en l'isolant de son contexte égyptien pour l'appliquer aux grandes idées de l'époque sur le féminin et le religieux [...]. La recreation d'Isis par la littérature romantique pourrait donner lieu à une étude de psychologie collective, car la présence d'Isis dans ce courant littéraire résulte des bouleversements religieux de l'époque révolutionnaire [...]¹¹¹.

En effet, comme l'avait démontré Jurgis Baltrusaitis, c'est à la Révolution que cette figure atteint sa plus grande popularité depuis l'Antiquité. Ce Paris de la Révolution et de l'Empire, à cheval entre deux siècles est, en effet, devenu indubitablement isiaque; une soi-disant origine étymologique — *Paris* dériverait de *par Isis*¹¹² — côtoie une origine plus historique

¹⁰⁹ Cet épisode se termine d'ailleurs par l'achat d'une esclave, après maintes rencontres avec d'éventuelles fiancées (cf. la portion intitulée « Les femmes du Caire », *ibid.*, p. 149 et suiv.).

¹¹⁰ A ce sujet, voir l'ouvrage de Camille Aubaude, *Nerval et le mythe d'Isis*, Paris, Kimé, 1997.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹¹² Voir à ce sujet, Jurgis Baltrusaitis (*op. cit.*, p. 221 et, surtout, le chapitre intitulé « Théogonies égyptiennes de la révolution », p. 21-40). Cette idée, d'abord développée par Court de Gébelin (1725-

quand « [de] 1811 à 1814, par ordre de Napoléon, Isis s'installe sur la proue de son vaisseau dans les armoiries de la ville de Paris¹¹³. » Enfin, *La Flûte enchantée*, dont nous avons déjà souligné l'importance, connaît un fort succès en France, d'autant plus qu'une version présentée à Paris en 1801 sera intitulée *Les Mystères d'Isis*.

C'est donc tributaire de cette tradition que Nerval, qui ne va jamais au-delà du Caire et pour qui les ruines de l'Égypte ancienne semblent dépourvues d'intérêt, se rend au nécessaire pèlerinage aux pyramides. L'un des passages les plus célèbres de son *Voyage en Orient* concerne justement le mythe tournant autour de ces dernières. En effet, après l'ascension de la grande pyramide, au moment où il se trouve sur le sommet, le narrateur fait la rencontre singulière d'un Allemand qui semble bien connaître la *Flûte enchantée* et, surtout, le *Séthos* de l'abbé Terrasson. Les deux personnages décident alors d'entreprendre une visite à l'intérieur de la pyramide. Or, au moment où ils se trouvent à l'entrée de la grande galerie, leur visite se transforme soudain en un voyage imaginaire, dans lequel l'initié raconte au narrateur dans le détail les initiations isiaques qui, jadis, se déroulaient à cet endroit¹¹⁴. Le narrateur, à son tour, rêve de voir représenté à l'intérieur de la pyramide l'opéra de Mozart : « Qu'il serait beau, dis-je à l'Allemand, d'exécuter et de représenter ici *La Flûte enchantée* de Mozart! Comment un homme riche n'a-t-il pas la fantaisie de se donner un tel spectacle¹¹⁵? » Cependant, au-delà des sources traditionnelles, Nerval accorde-t-il à l'égyptologie naissante le moindre intérêt? Si sa description de l'Isis tient compte des travaux plus savants qui ont paru en son temps, c'est surtout l'Isis de la tradition ésotérique qui

1784), Charles-François Dupuis (1742-1809) et Nicolas de Bonneville (1760-1828), fait le lien entre divers acceptions du nom Isis et de son lien avec la fondation de Paris, montrant, entre autres, que les Celtes ont adoré Isis, voire, que Notre-Dame de Paris était à l'origine un sanctuaire isiaque.

¹¹³ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁴ Nerval, *op. cit.*, p. 281-296. Il faut dire que ce mythe a la vie dure; même Jomard, le respecté géographe et maître d'œuvre de la célèbre *Description de l'Égypte* y a succombé : « Se départissant de l'objectivité scientifique, Jomard laisse son imagination évoquer la probabilité, sinon la certitude de la tenue, dans la pyramide, de mystères, de rites initiatiques et religieux [...]. » (Patrice Bret, « L'Égypte de Jomard : la construction d'un mythe orientaliste, de Bonaparte à Méhémet-Ali », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 8.)

¹¹⁵ Nerval, *op. cit.*, p. 290.

prédomine chez lui¹¹⁶. D'ailleurs, au moment où il écoute un vieillard lui raconter une légende sur les pyramides, il se prend à préférer la légende aux avancées de l'égyptologie :

J'écoutais cette légende avec grande attention, et je dis au consul qu'elle me semblait beaucoup plus satisfaisante que la supposition acceptée en Europe, que ces monstrueuses constructions auraient été seulement des tombeaux [...]. Je croyais avec lui au roi Saurid plus fermement qu'au Chéops des Grecs, à leur Chéphren et à leur Mycérinus [...]. D'ailleurs, n'est-il pas plus absurde, comme l'a remarqué Volney, de supposer qu'on ait entassé tant de pierres pour y loger un cadavre de cinq pieds¹¹⁷?

Ainsi, l'Égypte rêvée demeure reine; tout comme pour Chateaubriand, le pays des pharaons de Nerval est d'abord une terre livresque. Pour ces écrivains qu'on associe à la période romantique, la bibliothèque joue un rôle prépondérant dans la représentation du réel.

4.3 Conclusion

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, le regard ésotérique n'est pas le moindre des paradoxes lorsqu'il est question de l'Égypte ancienne au XIX^e siècle. Nous retrouverons des traces de ce regard chez les écrivains dont les œuvres feront l'objet d'une analyse plus détaillée dans les deux prochains chapitres. Cependant, nous verrons que chez ceux-ci, contrairement à Chateaubriand ou Nerval, la réalité égyptologique prend une plus grande part. À moins qu'il ne s'agisse que d'un leurre ? Et si l'Égypte n'induisait qu'un regard nécessairement médiatisé, soit par la bibliothèque, soit par une imagerie prégnante depuis la Renaissance ? Au bout du compte, il se peut que ce soit les deux aspects qui, inextricablement mêlés, font de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique un imaginaire singulier, comme le souligne Baltrusaitis :

Une iconographie fantaisiste ajoute une note d'étrangeté à ces évocations de l'Égypte extérieure. Celle-ci se transfigure sans cesse en s'étendant à des régions

¹¹⁶ Camille Aubade (*op. cit.*, p. 23) souligne : « Les notions de syncrétisme et de mère divinisée sont attestées par les travaux égyptologiques sur Isis et sur la diffusion des cultes isiaques. »

¹¹⁷ Nerval, *op. cit.*, p. 261-264. *Chéops* (plus communément Khéops, selon les Grecs, aujourd'hui appelé *Khufou* selon l'usage égyptologique), *Chéphren* (Khéphren, aujourd'hui appelé *Khafre*) et *Mycérinus* (Mykérinos, aujourd'hui *Menkaure*) sont les trois pharaons à qui appartiennent les trois pyramides de Guizéh.

nouvelles, théologiques, scientifiques, ethnographiques. Elle demeure toujours un composé de singularités, de paradoxes, de raisonnements rigides et de falsifications poétiques [...]. La légende du mythe égyptien n'est pas seulement la nostalgie d'un Paradis perdu. Elle est aussi une logique implacable qui côtoie la déraison, et une érudition mise au service du songe¹¹⁸.

« Thot, seigneur de l'écriture sacrée, des bibliothèques et de la langue, patron des scribes et des sciences, dieu de la Sagesse, seigneur de la parole et magicien [...] »¹¹⁹, aurait, selon une légende fort populaire dans l'histoire de l'ésotérisme, consigné dans un livre, le *Livre de Thot*, toutes les formules magiques nécessaires à la connaissance¹²⁰. Celui qui pouvait déchiffrer ce livre accéderait alors à un savoir qui surpasserait tous les hommes, rendant ce dernier l'égal des dieux. De l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, à peu près tout ce que l'Europe comptait de savants ont en vain cherché la clé pour ouvrir ce livre que seul Champollion a trouvée, grâce à sa formidable connaissance de la bibliothèque, son infatigable labeur et sa bienheureuse intuition. Entre Hérodote et le philologue grenoblois, malgré les voyages, malgré les balbutiements de la science et les Lumières, malgré les innombrables tentatives de soulever ce voile d'Isis, geste auquel seuls les initiés pouvaient prétendre, les secrets du *Livre de Thot* demeurent irrémédiablement fermés à l'Occident. C'est la bibliothèque qui constitue la référence sur l'Égypte pharaonique.

¹¹⁸ Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁹ Maurizio Damiano-Appia, *L'Égypte antique*, traduit par Noëlle Damiano-Appia, Paris, Gallimard, 2002, p. 157.

¹²⁰ Alexandrian (*op. cit.*, p. 212) souligne que c'est Court de Gébelin, au XVIII^e siècle, suivi par Jean-François Alliette, dit Etteilla, l'inventeur de la cartomancie, qui ont propagé cette légende, faisant du *Livre de Thot* l'ancêtre du Tarot, dont les lames auraient formé chacune un chapitre de ce livre. Alexandrian remet les pendules à l'heure en soulignant que « [la] cartomancie est un art divinatoire post-chrétien et typiquement occidental. » (*Ibid.*, p. 214)

CHAPITRE 5

L'ÉGYPTE DE L'ÉCRIVAIN-VOYAGEUR. ÉTUDE DE TROIS CAS : VIVANT DENON, MAXIME DU CAMP ET PIERRE LOTI¹

Quittez donc Paris, volez n'importe qui ou n'importe quoi, — si les fonds sont bas — et venez avec nous. Quel soleil! quel ciel, quels terrains, quel tout! Si vous saviez! Il est temps de se dépêcher. D'ici à peu l'Orient n'existera plus. Nous sommes peut-être des derniers contemplateurs.

Lettre de Flaubert à Gautier (13 août 1850)

Dans un récit de voyage en Égypte paru à l'orée du XIX^e siècle, Vivant Denon débute son texte par une phrase qui deviendra emblématique pour toute une génération d'écrivains : « J'avais toute ma vie rêvé de faire le voyage d'Égypte [...] ² ». Un peu plus d'un siècle plus tard, l'écrivain Pierre Loti, dans un esprit plutôt *fin de siècle*, clôt son récit de voyage de la façon suivante :

Et soudain, [...] encore des choses qui s'éboulent, de précieuses pierres qui se désagrègent, qui tombent, et alors, à la surface de l'eau, mille cercles concentriques [...] ne finissent plus de troubler ce miroir, encaissé dans les granits terribles, où l'Isis se regardait tristement...³

¹ Ce chapitre a pour point de départ un article paru précédemment : « Naissance et mort d'un pays rêvé : itinéraires de l'écrivain-voyageur dans l'Égypte du XIX^e siècle », in Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 89-111.

² Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Paris, Le Promeneur, 1998 [1802], p. 35. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VBHE*, suivi du numéro de la page entre parenthèses dans le texte.

³ Pierre Loti, *La Mort de Philae*, in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1991 [1909], p. 1349. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MDP*, suivi du numéro de la page entre parenthèses dans le texte.

Qu'a-t-il bien pu se passer entre ces deux regards particuliers, entre la naissance du rêve d'Égypte dont témoigne l'enthousiasme de Denon et le regard plutôt pessimiste de Loti, qui voit une Égypte presque moribonde s'écrouler sous le poids des siècles? Même si les deux textes appartiennent à des époques différentes et que le récit de voyage comme genre a subi des transformations durant cette période, il faut admettre d'emblée que le regard porté sur ce pays longtemps rêvé par les écrivains français ne semble plus tout à fait le même.

C'est que durant tout le XIX^e siècle, le regard de l'écrivain-voyageur en Égypte subit des transformations que nous retracerons à l'aide de trois œuvres qui peuvent servir de jalons dans le parcours du pays des pharaons durant près de cent ans : d'abord, le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Vivant Denon, paru en 1802, forme la limite en amont puisqu'il a été le premier écrivain-voyageur français d'importance à avoir publié un récit de voyage en Égypte à l'orée du XIX^e siècle et que ce dernier, dans sa structure, indique bien le voyage qu'effectue l'auteur de l'embouchure du Nil vers le sud, suivant les aléas d'une expédition militaire; ensuite, *La Mort de Philae* de Pierre Loti qui, bien qu'ayant paru en 1909, constitue la limite en aval de ce parcours puisque l'auteur marche véritablement sur les traces du siècle dans ce voyage dont le but est Philae, situé dans le sud de l'Égypte; entre les deux, on situera le voyage de Maxime Du Camp qui, s'étant déroulé dans les années 1849-1851, sépare le siècle en deux, et du récit qu'il en tire, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, qui paraît en 1854. Ces trois œuvres, qui sont chacune séparées par une cinquantaine d'années environ, témoigneront d'une évolution qui conçoit d'abord l'Égypte comme une nouveauté chez Denon, jusqu'à être perçue comme une terre mortuaire chez Loti; cette évolution, par le fait même, montrera que le rêve de l'Égypte est tout à la fois lié à une pratique de la bibliothèque et des problèmes de la médiation du réel, enfin qu'il est indissociable d'une pratique particulière de l'espace et d'une esthétique de la disparition, propre à la pensée *fin de siècle*.

5.1 L'expérience naïve de Vivant Denon : entre journal et dessin

C'est dans une grande effervescence que Dominique Vivant Denon, dessinateur et graveur, diplomate sous Louis XVI et qui, à cinquante ans, est le plus vieil artiste

accompagnant l'expédition de Bonaparte, quitte la France en 1798⁴. Son retour, qui s'effectue un peu plus d'un an plus tard, en fait le premier *savant* issu de l'expédition à publier son récit de voyage, qui paraît en 1802. La particularité de ce dernier, outre l'atlas de gravures qui l'accompagne, réside justement dans les contraintes imposées par une expédition militaire, ce qui fera de son auteur un témoin privilégié de lieux et monuments qui étaient restés inconnus aux voyageurs précédents. En effet, ce qui constitue la nouveauté du récit de Denon est justement le fait qu'un écrivain et esthète de sa stature se retrouve dans une situation extraordinaire, ainsi que le souligne Jean-Claude Vatin :

L'occasion lui était alors offerte de proclamer son érudition, sa culture classique, de mêler savoir historique et sens de l'esthétique. Et l'archéologue, le collectionneur pouvaient se laisser aller de la même manière : le terrain était aussi vierge que vaste⁵.

Ainsi, après avoir accompagné l'armée du général Menou dans sa pacification du delta du Nil, Denon se retrouve au Caire en compagnie de la plupart des savants : « J'étais fort bien au Caire; mais ce n'était pas pour être bien au Caire que j'étais sorti de Paris [...] » (*VBHE*, p. 134), affirme cependant Denon, qui veut voir du pays et non vivre l'Orient des *Mille et Une Nuits*. Il décide alors d'accompagner le général Desaix dans une expédition en Haute Égypte destinée à poursuivre et traquer le chef mamelouk Mourat Bey, défait par Bonaparte lors de la célèbre « bataille des Pyramides »⁶. Dans son voyage, Denon lui-même insiste avec

⁴ En effet, bien que Denon ait été considéré parmi les savants de l'expédition (la Commission des Sciences et des Arts), il appartenait à la section « Littérature et Arts » en tant que dessinateur (cf. Frédérique Desbuissons, « Soldat sans arme : Vivant Denon en Égypte », in Francis Claudon et Bernard Bailly (dir.), *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône*, Ville de Chalon-sur-Saône, Comité national pour le développement de la recherche et des études sur la vie et l'œuvre de Vivant Denon, 1999, p. 211). Selon toute vraisemblance, il s'est fait admettre parmi les savants de l'expédition par l'entremise de Joséphine de Beauharnais, à qui il avait auparavant servi « de conseiller artistique ». (Martine Reid et Adrien Goetz, *loc. cit.*, p. 15)

⁵ Jean-Claude Vatin, « Une rupture dans la tradition du récit de voyage : Vivant Denon en Égypte », dans *La Fuite en Égypte*, Le Caire, CEDEJ, 1989, p. 207.

⁶ Bataille qui a eu lieu le 21 juillet 1798 et qui constitue le haut fait d'armes de l'expédition. Elle aurait cependant eu lieu à une assez grande distance des pyramides elles-mêmes, mais la célèbre harangue de Bonaparte (« Allez, et pensez que du haut de ces monuments quarante siècles nous observent ») en a fait un mythe qui a contribué, à son tour, à en nourrir un autre : celui de Napoléon. Elle a d'ailleurs été l'objet de nombreuses représentations picturales, entre autres par Gros et Lejeune.

emphasis sur la nouveauté⁷ qui caractérise son entreprise. L'utilisation qu'il fait des expressions *avant-garde* et *avant-poste* est tout à fait caractéristique de cet état d'esprit⁸ :

J'étais peut-être le seul qui dans tout cela n'eût à acquérir ni gloire ni grade; mais je ne pouvais me défendre de m'enorgueillir de mon énergie; mon amour-propre était exalté de marcher avec une armée toute brillante de victoires, *d'avoir repris mon poste à l'avant-garde de l'expédition*, d'être sorti le premier de Toulon, et de marcher avec l'espoir d'arriver le premier à Syène, enfin de voir mes projets se réaliser, et de toucher au but de mon voyage : en effet, ce n'était que de là que commençait la partie importante de mon expédition particulière; *j'allais défricher, pour ainsi dire, un pays neuf; j'allais voir le premier, et voir sans préjugé*; j'allais fouler une terre couverte de tout temps du voile du mystère, et fermée depuis deux mille ans à tout Européen. (VBHE, p. 152-153, nous soulignons)

L'importance de la campagne militaire ne doit pas être occultée. Même s'il est soumis aux contraintes inhérentes au genre du récit de voyage, le texte de Denon est d'abord lié aux aléas de la vie militaire. Cette expédition est, en effet, obligée de poursuivre un ennemi qui a opté pour la fuite plutôt que l'affrontement; ainsi, l'espace qui s'insère entre l'armée de Desaix et les Mamelouks de Mourad Bey devient à la fois le point de départ du récit — celui qui permet l'écriture même du voyage — et l'obstacle à vaincre, tant pour les militaires que pour

⁷ Cet aspect du récit de Denon a également été soulevé, entre autres, par Denise Brahimi (« L'Égypte de Vivant Denon : mythe ou réalité? », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 164-166) et Luc Vives (« La ruine vestimentaire ou la mise en abyme du moi dans la représentation pré-égyptologique », in Francis Claudon et Bernard Bailly (dir.), *op. cit.*, p. 193).

⁸ Frédérique Desbuissons (*loc. cit.*, p. 213-215) a relevé quatre *moments* où Denon fait usage de ces expressions à travers le texte. D'abord, dès le départ en mer : « [...] le 25, j'étais en mer sur la frégate *la Junon*, destinée avec deux autres frégates à éclairer la route, et former l'avant-garde. » Et, un peu plus loin : « [...] le hasard [...] me mit dès ce moment aux avant-postes [...]. » (VBHE, p. 36) Puis, dans le passage cité, où la division de Desaix s'apprête à poursuivre Mourad Bey; ensuite, lorsque Denon revient en France avec Bonaparte : « Enfin, dans cet étrange voyage, le projet, le départ, le retour, tout fut une suite de surprises et de circonstances précipitées qui, soit pour aller, soit pour revenir, me placèrent toujours à l'avant-garde. » (VBHE, p. 339) Enfin, à la toute fin du récit, au moment où il place son projet en regard de celui de ses collègues : « J'ai donc dépouillé mon journal de ce que j'y avais hasardé de recherches; j'ai repris mon uniforme de soldat éclaireur, et mon poste à l'avant-garde [...]. » (VBHE, p. 343) Desbuissons, comparant le récit de Denon à la *tyrannie de la circonstance* dont parlait Baudelaire au sujet du *Peintre de la vie moderne*, fait du savant un artiste avant-gardiste sur tous les points, lui qui prône une « liberté de l'artiste » dans le cadre d'une expédition militaire.

le dessinateur⁹. Obligé de dessiner à cheval ou bien utilisant les genoux ou le dos d'un soldat comme table à dessin, Denon le dessinateur se transforme en aventurier du savoir : « Comment pouvoir laisser de si précieuses curiosités avant de les avoir dessinées! comment revenir sans les montrer! je demandai à hauts cris un quart d'heure; on m'accorda vingt minutes la montre à la main [...]. » (*VBHE*, p. 311) Ne nous y trompons pas : Denon doit en grande partie aux péripéties de l'expédition de Desaix la vivacité de son récit qui, plutôt que d'être découpé en chapitres ou selon une chronologie fortement marquée, comme le veut la tradition du récit de voyage, suit les déplacements incessants du narrateur dans un style vif et concis.

Le sentiment d'être à l'avant-garde ne préserve toutefois pas Denon de faire usage des mêmes procédés que l'on retrouvera tout au long du XIX^e siècle dans le récit de voyage en Orient. Ainsi, comme ses prédécesseurs, Denon a recours à la bibliothèque : en premier lieu, les écrivains-voyageurs comme Volney (« En traversant Alexandrie je me rappelai et je crus lire la description qu'en a faite Volney [...] », *VBHE*, p. 57) et Savary (« Je renvoie mon lecteur à l'élégante description de M. Savary [...] », *VBHE*, p. 178); puis, les indispensables sources grecques que sont Hérodote, Diodore et Strabon, qui reviennent à plusieurs reprises dans le texte (« Toutes les discussions publiées à cet égard [...] ont été faites par des savants [...] qui n'ont pas pu juger combien les descriptions faites par Hérodote et Strabon sont évidemment exactes [...] », *VBHE*, p. 335), bien que Denon, en bon héritier des Lumières, use souvent de l'ironie vis-à-vis de certains *topoi* (« [...] Hérodote, notre première lumière sur ce pays, s'était laissé conter bien des fables par ces prêtres. », *VBHE*, p. 121; ou encore : « Je crois, n'en déplaise au patriarche de l'histoire, que l'ibis n'avait pas besoin qu'on lui créât des dragons d'Arabie pour le rendre intéressant à l'Égypte qui produisait d'elle-même tant de reptiles malfaisants; mais le respectable Hérodote était Grec, et il aimait le merveilleux. », *VBHE*, p. 131). Cela sans compter les références à Homère, à Memnon et à la Bible (Joseph, Moïse et la sainte Famille). On voit que la plupart des sources généralement convenues y sont présentes, incluant la *vulgate* concernant le despotisme et l'intolérance

⁹ Denon affirme que « Mourat-bey s'était montré le digne adversaire de Desaix, et [...] l'on ne savait plus ce qu'il fallait admirer davantage, ou des ingénieuses et itératives attaques de l'un, ou de la calme et circonspecte résistance de l'autre. » (*VBHE*, p. 334)

d'une civilisation de prêtres « cachant leur tyrannie à l'ombre d'un vain monarque, possédant toutes les sciences, et les enveloppant de l'emblème et du mystère, pour mettre ainsi une barrière entre eux et le peuple. » (VBHE, p. 237) Enfin, lorsqu'il est devant les colosses de Memnon, il ne peut s'empêcher, dans un geste digne de la bibliothèque, d'y inscrire son nom, s'inscrivant par le fait même dans la tradition. Évidemment, ce recours à la bibliothèque occasionne son lot d'imprécisions. Par exemple, Denon considère Thèbes comme étant la ville la plus ancienne d'Égypte; or, elle n'a été la capitale de l'Égypte qu'au Nouvel Empire¹⁰. Cette erreur, bien de son temps et facilement pardonnable, provient du fait que, pour les voyageurs, la ville de Thèbes a longtemps été la fameuse « Thèbes aux cent portes » dont parle Homère dans l'*Illiade*. Il y a, de même, quelques erreurs d'interprétation qui sont dues à l'importance du filtre mis en place par la tradition ésotérique, notamment *L'Âne d'or* d'Apulée, ce qui amène Denon à croire que des sacrifices d'enfants ont pu être commis dans le culte d'Apis. Ainsi, le recours à la bibliothèque peut quelquefois fausser la lecture et propager des mythes qui auront la vie dure. Encore une fois, il faudra attendre Champollion et les avancées de l'égyptologie pour que ces mythes soient définitivement relégués dans le champ du symbolisme ou de la littérature ésotérique.

À la médiation de la bibliothèque, Denon en ajoute une autre : la médiation du visuel. Son récit de voyage paraît, en effet, en compagnie « d'un atlas de cent-quarante et une planches gravées d'après ses dessins¹¹. » Même si les éditions subséquentes délaisseront de plus en plus les planches au profit du seul texte, la volonté de l'auteur de les publier de concert n'est pas fortuite : nous l'avons vu précédemment, le rapport qu'entretient le visuel avec le discours lui-même constitue une problématique importante chez les écrivains du XIX^e

¹⁰ L'Ancien Empire, qui est l'époque où ont été édifiées les pyramides de Guizeh, a dominé durant la période qui va de 2700 à 2200 avant J.-C. environ; le Nouvel Empire, qui est l'époque où ont régné les pharaons Amenhotep, Touthmosis et Ramsès, s'étend environ entre les années 1552 et 1069 avant J.-C.

¹¹ Frédérique Desbuissons, *loc. cit.*, p. 211. On notera que l'atlas de planches n'a pas fait l'objet d'une réimpression récente. Nous avons donc eu recours, dans le cadre de cette thèse, aux illustrations hors-texte de l'édition que nous utilisons du *Voyage* de Denon, de même qu'à celles que contient l'ouvrage de Terence M. Russell, *The Discovery of Egypt. Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2005.

siècle qui ont cherché à représenter l'Égypte. On se demandera effectivement si le siècle de Napoléon n'a tout simplement pas ajouté à la bibliothèque un recours à l'œuvre d'art, complexifiant ainsi la médiation avec le réel. Cette question reviendra tout au long du siècle, avec notamment Maxime Du Camp et ses photographies, et surtout avec Théophile Gautier, chez qui l'objet égyptien et le texte finissent par se confondre, au point que ce dernier devient même à son tour statue, tableau, camée, bref, un véritable objet de musée¹². Du dessin à l'objet, en passant par la photographie, la peinture et l'architecture, l'Égypte devient, en quelque sorte, figée par la médiation de l'art, prenant la pose comme ces villes antiques que l'on aime à regarder dans des gravures.

En effet, la conception de l'art et de l'architecture selon Vivant Denon est indubitablement l'héritière d'un regard qui est apparu au XVIII^e siècle vis-à-vis de l'art grec et de ses liens avec l'Égypte ancienne, grâce à toute une série de publications qui jalonnent cette période, culminant avec le néoclassicisme. Comme il l'avait fait avec les religions dans une quête d'une religion naturelle, le XVIII^e siècle a également réfléchi sur l'origine de l'art et de l'architecture, tantôt donnant les Égyptiens pour des pionniers, tantôt séparant avec netteté les cultures grecque et égyptienne. C'est donc sans surprise que la plupart des architectes néoclassiques¹³ s'intéressent à l'Égypte ancienne, qui finit par s'imbriquer dans un syncrétisme à l'image de tout ce qui touche à l'égyptomanie. Toutefois, le néoclassicisme n'est pas seul en cause : tout un mouvement comparatiste se développe dans les arts vers la fin du XVIII^e siècle : on peut donner comme pionniers de ce mouvement les *antiquaires* Bernard de Montfaucon, Johann Joachim Winckelmann et Quatremère de Quincy. Le premier a montré, dans *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), que l'Égypte avait peu à voir avec l'art grec :

¹² Cf. chapitres 6 et 7. Comme nous l'avons mentionné, Gautier n'a effectué qu'un court voyage en Égypte qui s'est surtout limité au Caire (cf. notre introduction). Par conséquent, nous pensons ici davantage à son *Roman de la momie*.

¹³ On soulignera, entre autres, Étienne-Louis Boullée (1738-1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et Jean-Jacques Lequeu (1757-1826).

Dans ses commentaires des antiquités égyptiennes, Montfaucon défendait encore une idée de l'Égypte qui vantait la civilisation égyptienne comme le berceau de la pensée occidentale, tout en déniait à son art toute qualité esthétique. Critiques et louanges se trouvaient étroitement juxtaposées. Au début du XVIII^e siècle, cette vision hétérogène était partagée par la grande majorité des amateurs d'art et des théoriciens de l'art influents¹⁴.

C'est d'ailleurs à cette catégorie qu'appartient Winckelmann qui, dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764), instaurait la Grèce en tant que référence ultime dans l'art, les Grecs ayant recherché un idéal de beauté en accord à la fois avec la nature et leur imagination. Winckelmann considérait également que l'art grec ne devait rien à l'Égypte et qu'il fallait « voir dans l'étape primitive de l'art grec son caractère originel¹⁵. » Quatremère de Quincy, enfin, dans *De l'architecture égyptienne dans son origine* (1803)¹⁶, renchérit en montrant que l'art égyptien, bien que grandiose, n'atteint pas à la perfection grecque. Surtout, Quatremère met de l'avant cette idée que l'architecture des anciens égyptiens mise sur la *force* et la *solidité*, comme le souligne Vassiliki Petridou :

Selon [Quatremère], la supériorité de l'art grec se trouve dans l'emploi du système des proportions et de l'ordre, tandis que la force ou la solidité, seules qualités que les Égyptiens aient favorisées [...], marquent le caractère distinctif de leur architecture [...]. L'exagération constructive et la simplicité monotone de leurs solutions n'est, selon Quatremère, qu'un signe de l'inefficacité artistique des Égyptiens¹⁷.

Ce qu'il faut surtout retenir de ces trois ouvrages fondamentaux, c'est le regard qui passe encore une fois par la Grèce antique, tout comme cela avait été le cas à la Renaissance. Cet accent mis sur ce canon aura, bien sûr, comme conséquence le fait que l'architecture égyptienne paraîtra toujours disproportionnée aux yeux des théoriciens de l'art de cette

¹⁴ Dirk Syndram, *loc. cit.*, p. 43.

¹⁵ Vassiliki Petridou, « Quatremère de Quincy et son mémoire sur l'architecture égyptienne », in Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 180.

¹⁶ L'ouvrage avait d'abord été rédigé en 1785 pour un prix de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dont le sujet était : *Quel fut l'état de l'Architecture chez les Égyptiens, et ce que les Grecs paroissent en avoir emprunté*. Quatremère finit par le publier, remanié, en 1803, dans la mouvance de l'expédition d'Égypte de Bonaparte.

¹⁷ Vassiliki Petridou, *loc. cit.*, p. 180-181.

époque, bien que cela ait contribué à rehausser son caractère *exotique*. Ce regard porté sur l'architecture égyptienne fera office de règle pendant une bonne partie de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle.

L'architecture constitue, sans véritable surprise, l'aspect qui a le plus frappé les voyageurs qui ont mis pied dans le pays des pharaons, à commencer par Vivant Denon et les autres membres de l'Expédition de Bonaparte. Elle prend donc une place importante dans le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, particulièrement par le biais des monuments et temples que visite Denon à travers ses pérégrinations. C'est pourquoi, lors des arrêts de la troupe pour bivouaquer, Denon cherche immédiatement les ruines, les symboles architecturaux représentant le passé antique : « [...] nous devons passer à Sanhour-él-Medin, où l'on nous avait dit qu'il y avait une quantité de ruines. » (*VBHE*, p. 109); « On nous avait promis des antiquités à Schaabas-Ammers [...] » (*VBHE*, p. 109). C'est donc sans surprise que Jean-Claude Vatin souligne que « Denon s'intéresse essentiellement aux monuments et aux personnes. Pour ce qui est des premiers, son crayon s'attarde cent fois plus souvent aux constructions antiques des époques pharaoniques qu'aux édifices islamiques¹⁸. » Ce qui distingue sans doute Denon de ses contemporains est que, bien qu'il soit fidèle à la conception artistique de son temps, il voudra voir dans l'architecture égyptienne un raffinement supérieur à l'interprétation qu'en fait un Quatremère, par exemple. L'extase exprimée par Denon devant certaines des réalisations architecturales en témoigne, entre autres à Hermopolis et Dendérah. Dans l'expression artistique des Égyptiens, Denon trouve de l'harmonie et un respect des proportions qu'il ne cherche pas à retracer dans l'art grec, comme il l'affirme dans la préface de son voyage : « [...] Denderah (Tintyris) m'apprit que ce n'était point dans les seuls ordres dorique, ionique, et corinthien, qu'il fallait chercher la beauté de l'architecture; que partout où existait l'harmonie des parties, là était la beauté. » (*VBHE*, p. 31)

C'est qu'en fait, pour Denon, dont les conceptions esthétiques sont toujours liées à l'esprit des Lumières, l'art égyptien repose sur une harmonie avec la nature et, par

¹⁸ Jean-Claude Vatin, *loc. cit.*, p. 201.

conséquent, sur un art de la mesure. Aussi, dans la description qu'il fait du temple d'Hathor à Dendérah, les expressions abondent où Denon loue sans réserve cette harmonie : « Les Égyptiens n'ayant rien emprunté des autres, ils n'ont ajouté aucun ornement étranger, aucune superfluité à ce qui était dicté par la nécessité [...] » (*VBHE*, p. 186); ou encore : « Chez eux l'idée de l'immortalité de Dieu est présentée par l'éternité de son temple; leurs ornements, toujours raisonnés, toujours d'accord, toujours significatifs, prouvent également des principes sûrs, un goût fondé sur le vrai, une suite profonde de raisonnements [...] » (*VBHE*, p. 187) Il n'est pas étonnant que l'héritier des Lumières cherche les *principes* et les *raisonnements* qui ont donné lieu à cette architecture; ou encore, qu'il en cherche les causes par l'étude des effets :

Il ne pleut pas dans ce climat; il n'a donc fallu que des plates-bandes pour couvrir et pour donner de l'ombre; dès lors plus de toits, dès lors plus de frontons : le talus est le principe de la solidité; ils l'ont adopté pour tout ce qui porte, estimant sans doute que la confiance est le premier sentiment que doit inspirer l'architecture [...]. (*VBHE*, p. 186-187)

En effet, les colonnes lotiformes, le principe de l'entablement, la construction en talus, etc., sont des éléments qui étaient, pour les anciens Égyptiens, *déjà là*; ces derniers n'ont eu, pour ainsi dire, qu'à les copier, afin de donner à leur architecture ces qualités premières de la nature. Nous avons déjà relevé le rôle joué par l'architecture en tant que savoir intégré à l'égyptologie : nous avons vu que, par une activité herméneutique semblable à celle des autres savoirs qui caractérisent l'époque, tels la photographie ou le déchiffrement de langues anciennes, l'architecture articulait de l'invisible sur du visible, indiquant par là le sens caché derrière la façade d'un monument par exemple. À ce sujet, Philippe Hamon souligne que :

Dans l'architecture, c'est la fiction (les plans) qui précède le réel (le bâtiment construit), et c'est une réalité invisible (l'harmonie, les rythmes, mesures et légalités de la nature) qui articule ensemble deux réalités visibles (le bâtiment d'une part, la nature de l'autre)¹⁹.

Ainsi, dans le cas de Denon, on pourrait dire que l'harmonie qu'il perçoit dans l'architecture égyptienne constitue cet invisible qu'il perçoit grâce à la raison et qu'il articule par la suite au

¹⁹ Philippe Hamon, *Exposition. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 45.

visible de la monumentalité. En cherchant à voir dans ces monuments autre chose que de purs mystères, Denon se distingue d'emblée de nombreux prédécesseurs, voire de certains successeurs.

Toutefois, malgré les tentatives de Denon de comprendre la civilisation qu'il découvre selon les aléas d'une expédition qui ne laisse que très peu de temps à l'étude, l'Égypte de cette époque n'est pas dans un état propice aux relevés scientifiques. En effet, que fait-on d'une architecture qui est majoritairement enfouie sous les sables, et dont la portion visible est en grande partie ruinée? D'une part, on en soulignera sa qualité de *palimpseste* : si les textes de la bibliothèque ne font que s'écrire sur ceux des prédécesseurs, par le fait même, les bâtiments de l'Égypte de cette époque ne sont qu'une superposition, un réemploi de matériaux : des ruines sont bâties sur du sable, et d'autres ruines — les bâtiments en briques crues habités par les indigènes — se superposent aux toits, comme le montre l'exemple du temple d'Edfou²⁰. L'Égypte que découvre Denon demeure donc un signifiant à peine visible, dont le véritable sens demeure enfoui, tout comme les hiéroglyphes eux-mêmes qui, on le sait, ne seront déchiffrés que quelques décennies plus tard par Champollion. Luc Vives a relevé cette particularité au sujet des gravures de l'atlas :

Ces images, loin de restituer, de « restaurer », comme on dira au XIX^e siècle, les monuments qu'elles cherchaient à saisir, loin d'élucider le mystère des ruines égyptiennes, la magie envoûtante d'une civilisation disparue, rejettent dans l'ombre des sanctuaires les regards portés sur eux, imposant à l'Égypte un nouveau voile, l'ensevelissant dans une nouvelle illisibilité. *De cette façon, la représentation pré-*

²⁰ Cf. figure 10, p. 354. Dans la légende qui accompagne cette planche, Denon précise (nous conservons l'orthographe du texte) : « Ce temple est le mieux conservé, le plus beau, le plus vaste, et celui où l'architecture Egyptienne se déploie avec le plus de majesté. Maintenant, sa cour sert d'étable aux troupeaux du village Arabe bâti autour du temple. Plus de trente familles ont construit des habitations sur sa terrasse, et se servent des appartemens intérieurs de ce lieu sacré comme de magasins et de caves. » Dominique Vivant Denon, *Voyages (sic) dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799. [II] Explication des planches / par Vivant Denon, Appendix*, p. XVII, site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France, 2002. [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35469v.table> (Page consultée le 26 mars 2007)

*égyptologique, caractéristique de l'œuvre de Vivant Denon, ne révèle rien d'autre que l'effacement commun à toute tentative de révélation*²¹.

Il s'agit, bien sûr, d'une constatation qui prend en compte le travail herméneutique qu'induit la ruine : celle-ci impose chez l'écrivain-voyageur un travail de *complétude sémantique*, pour utiliser le mot de Philippe Hamon²². Devant la fragmentation de l'objet, le premier réflexe de l'observateur consiste à retrouver l'*archè*, c'est-à-dire l'origine du bâtiment, ce qui a formé, en quelque sorte, son dessein originel. Il s'agit donc plus que d'une simple restauration du bâtiment, mais d'une volonté d'en comprendre le sens, d'un désir de maîtrise des fondements de cet imaginaire qui, jusqu'alors, n'avait été perçu qu'à travers la bibliothèque. L'architecture semble, au premier abord, apporter une lecture nouvelle.

Le voyage de Denon s'inscrit ici dans une sorte de paradoxe. D'une part, il y a cette volonté de déblayer le monument pour en dégager le sens, un travail archéologique en quelque sorte. D'autre part, il y a aussi ce désir chez ce *savant* de ne pas prendre la place des véritables savants de l'expédition, ceux de la Commission des sciences et des arts dont il a prévu à l'avance l'immense projet qui deviendra la *Description de l'Égypte* :

J'avais cru d'abord devoir ajouter à mon journal quelques digressions critiques sur les antiquités, joindre à mes descriptions des discussions sur les voyageurs qui m'avaient précédé [...] : mais à peine ai-je été informé que l'institut du Caire avait effectué son voyage dans le calme et dans la paix [...], je n'ai plus songé à suivre un plan que d'autres devaient nécessairement mieux exécuter [...]. J'ai donc dépouillé mon journal de ce que j'y avais hasardé de recherches; j'ai repris mon uniforme de soldat éclaireur, et mon poste à l'avant-garde, où je n'ai conservé que la prétention d'avoir planté quelques jalons sur la route, pour avertir ceux qui avaient à me suivre, et, ne fût-ce que par mes erreurs, servir ainsi les rédacteurs du grand ouvrage. (*VBHE*, p. 343)

²¹ Luc Vives, « La ruine vestimentaire ou la mise en abyme du moi dans la représentation pré-égyptologique », p. 200 (souligné dans le texte). On rappellera que l'auteur voit dans l'Égypte du XIX^e siècle un ensemble de signifiants dont les écrivains cherchent sans cesse le signifié, mettant au premier plan la question d'une crise du signe.

²² Philippe Hamon, *Exposition. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 60-61. Sauf pour John Ruskin qui, dans *Les sept lampes de l'architecture* (1848), s'élève contre la restauration de monuments, préférant laisser la patine du temps faire son œuvre, dans une conception presque organiciste de l'architecture.

Denon, en effet, se présente moins dans son récit comme un savant que comme un découvreur, un *soldat éclaireur*. Bien qu'il cherche à comprendre les fondements de l'architecture égyptienne, et malgré le fait qu'il constate le travail effectué sur place par les savants de l'expédition²³, il n'y a pas dans son ouvrage de plans et coupes détaillés, il n'a pas recours à l'axonométrie comme le feront les auteurs de la *Description*. Frédérique Desbuissons indique que « Denon ne prétend pas au rôle de l'héritier tirant tous les bénéfices de son patrimoine, mais bien plutôt à celui de l'initiateur d'un champ nouveau de recherche²⁴. » Il est vrai que les aléas de l'expédition ne lui laissent pas les mêmes occasions qu'auront ses successeurs de pouvoir se déplacer sur un terrain plus sûr. Le mouvement du voyage induit chez lui un rythme d'aventure beaucoup plus que de colonisation. Le découvreur l'emporte donc sur le savant.

Denon se trouvera cependant, bon gré mal gré, le premier représentant de cet orientalisme que nous avons défini précédemment : celui qui, entre savoir et pouvoir, cherche à confiner l'objet qui échappe à toute explication dans les catégories reconnaissables du savoir mesuré. Du côté de Denon, ce sera bien sûr le musée : à son retour en France, Bonaparte lui octroie alors la direction générale des Musées, poste qui lui permettra de terminer sa vie au milieu de ses découvertes, classant, catégorisant ce réel qu'il n'avait su maîtriser sur le terrain même. Or, dès le *Voyage*, ce désir est présent à quelques reprises. D'abord, lorsqu'il visite, près d'Alexandrie, le soi-disant *obélisque de Cléopâtre*, de même

²³ Comme en témoigne la planche VII de l'atlas, où l'on voit des savants mesurer le sphinx (cf. figure 11, p. 355). Abigail Harrison Moore (« *Voyage*: Dominique-Vivant Denon and the Transference of Images of Egypt », in *Art History*, vol. 25, n° 4, 2002, p. 531-549) a montré, dans le sillage des études postcoloniales, que cette planche représente bien l'appropriation de l'Égypte par l'Occident. On ajoutera, à notre tour, que la scène qui se déroule au milieu de la tête du sphinx, où l'on voit un savant en aider un autre à sortir d'une espèce de cavité, représente cette volonté d'entrer dans la tête du sphinx et d'en comprendre les mystères qui demeuraient jusqu'alors irrémédiablement fermés à toute explication dans la bibliothèque du voyageur. L'explication qu'offre Denon dans son atlas constitue toutefois une déception vis-à-vis du dessin : « celui qui est au-dessus de la tête et que l'on aide de la main sort d'une excavation étroite, terminée par des décombres et qui n'a plus que 9 pieds de profondeur. Des échancrures taillées d'espace en espace dans les parties latérales de cette excavation y servent d'échelons pour monter et descendre dans ce trou, dont l'usage est resté dans la nuit du mystère [...] ». (VBHE, figure hors texte n° 18)

²⁴ Frédérique Desbuissons, *loc. cit.*, p. 216.

que son frère renversé à ses côtés²⁵ : « Ils pourraient facilement être embarqués, et devenir en France un trophée de la conquête, trophée très caractéristique, parce qu'ils sont à eux seuls un monument [...]. » (*VBHE*, p. 64) Mais surtout, le *petit temple* de l'île de Philae, qu'on peut croire être le kiosque de Trajan, qui est, selon Denon,

le plus joli que l'on puisse imaginer, d'une conservation parfaite, et d'une dimension si petite, qu'il donne envie de l'emporter [...]. Si jamais on voulait transporter un temple d'Afrique en Europe, il faudrait choisir celui-ci, outre qu'il en offre toutes les possibilités par la petitesse de sa dimension, il donnerait un témoignage palpable de la noble simplicité de l'architecture égyptienne, et deviendrait un exemple frappant que le caractère et non l'étendue fait la majesté d'un édifice. (*VBHE*, p. 229)

Si Denon ne peut rapporter avec lui tous ces *trophées*, il se consolera malgré tout avec quelques pièces ayant survécu à la rafle britannique, à laquelle la frégate qui le ramène avec Bonaparte échappera, contrairement à leurs successeurs qui, au terme de l'aventure française en Égypte, devront rendre aux vainqueurs une grande partie des fruits de leur recherche, dont la pierre de Rosette. Surtout, à défaut des objets mêmes, Denon en ramènera l'équivalent, à la fois iconique et symbolique : leur dessin²⁶.

Afin de saisir cette Égypte presque insaisissable, Denon fait usage d'un moyen que ses prédécesseurs, Frederick Norden excepté, n'ont pas véritablement exploité : malgré son habit d'aventurier et son titre de savant, c'est le dessinateur qui tirera de ce voyage un regard particulier, faisant du dessin sa principale médiation avec ce réel étranger. En effet, l'expression « J'en fis un dessin » revient dans le texte comme un leitmotiv, donnant même quelquefois l'impression que le discours lui est inférieur comme moyen de représentation du réel, comme le montrent ces deux passages : « La gravure, plus que la description, donnera

²⁵ Il s'agit de l'obélisque connu sous le nom de *Cleopatra's Needle*, et qui se trouve actuellement à Londres, tandis que l'obélisque renversé à l'époque de Denon se retrouve aujourd'hui à Central Park, New York. On remarquera que Denon précède ici Champollion qui voudra, à son tour, faire venir à Paris l'un des deux obélisques de Louqsor. Tous ces désirs de muséologie auront été finalement exaucés : le *Cleopatra's Needle*, offert en 1819 à l'Angleterre par Méhémet Ali, sera finalement érigé en 1878; celui de New York, offert par Ismaïl Pacha a pu être érigé en 1881; celui de Louqsor enfin, offert à la France par Méhémet Ali, a pu être érigé en 1836 sur l'actuelle place de la Concorde.

²⁶ Qui, ironiquement, se retrouvent aujourd'hui pour la plupart au British Museum.

une idée précise de ce qui est conservé de cet édifice [...]. » (VBHE, p. 161); « Pendant mon séjour dans cette ville, mes dessins vont suppléer à mon journal et le remplacer. » (VBHE, p. 210) En revanche, il arrive aussi que le discours l'emporte, lorsque Denon cherche à rendre l'effet de surprise que lui a procuré la vue de certains sites. Ainsi, à Dendérah, il souligne : « J'avais honte des dessins insuffisants que je faisais de choses si sublimes [...]. » (VBHE, p. 192) Ou encore, lorsqu'il se retrouve devant l'île de Philae, son discours est sans équivoque :

L'enthousiasme qu'éprouve à tout moment le voyageur à la vue des monuments de la haute (sic) Égypte peut paraître au lecteur une perpétuelle emphase [...]; c'est la défiance que j'ai de l'insuffisance de mes dessins pour donner l'idée de ce grand caractère, qui fait que je cherche par mes expressions à rendre à ces édifices le degré de surprise qu'ils inspirent, et celui d'admiration qui leur est dû. (VBHE, p. 220)

L'entreprise de Denon s'avère donc une nouveauté en ce sens : c'est tour à tour le voyageur, le dessinateur et l'écrivain qui prendront la parole, tentant par le biais de l'image et du texte de rendre le plus parfaitement compte du réel étranger, de cet imaginaire qu'il découvre.

Comme le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* fait montre d'une sorte de complémentarité entre l'acte de dessiner et celui d'écrire, le dessin est soumis au même questionnement que le récit de voyage lui-même : que faire face à cet espace étranger et neuf qu'on découvre et qu'on doit parcourir rapidement? Comment rendre ce dernier à la fois visible et lisible au lecteur? À ces questions, Denon semble avoir trouvé une réponse : rendre compte de *la première impression*. Un autre leitmotiv s'incruste dans le récit : « Je voudrais pouvoir faire passer dans l'âme de mes lecteurs la sensation que j'éprouvai. » (VBHE, p. 186) Dans cette optique, le dessin et le discours doivent agir de concert, selon une parfaite adéquation, comme le montrent ces deux passages, le premier sur Dendérah, le second sur la ville de Thèbes : « [...] je voulais des souvenirs des sensations que je venais d'éprouver; je craignais que Tintyra ne m'échappât pour toujours [...]. » (VBHE, p. 192); « Je fis un dessin de ce premier aspect comme si j'eusse pu craindre que Thèbes m'échappât [...]. » (VBHE, p. 194) Or, le dessin n'est pas suffisant, du moins pour les *lecteurs*; à cet effet, le texte doit également rendre compte de l'immédiateté de l'impression :

Je fis une vue de sa situation dès l'instant où je pus distinguer ses obélisques, et ses portiques si fameux : je pensais bien que, *tout aussi empressés que moi*, mes

lecteurs verraient avec intérêt l'image d'un objet aussi curieux *d'aussi loin qu'on peut l'apercevoir*, et qu'en général le premier devoir d'un voyageur est de rendre compte de toutes ses sensations [...]. (VBHE, p. 194, nous soulignons)

Pour rendre le réel comme on l'a soi-même perçu en tant qu'explorateur, il faut saisir cet instant fugitif où se dessine l'objet avant qu'il ne devienne trop connu, avant qu'il ne se transforme, en somme, en cliché, c'est-à-dire en un objet qui se représente par l'ensemble des discours écrits sur lui, ces derniers finissant toujours, comme le sable, par l'engloutir²⁷. À l'enthousiasme d'être un pionnier se greffe donc celui de la nécessaire naïveté, celle-ci étant liée à la curiosité et à la découverte de la nouveauté. La publication de l'ouvrage, et de son atlas de gravures, doit également rendre compte de cette naïveté : « C'est pourquoi je me suis fait une loi de donner à la gravure de mes dessins tels que je les ai faits d'après nature : et j'ai tâché de conserver à mon journal la même naïveté que j'ai mise dans mes dessins. » (VBHE, p. 194). Toute l'expérience de Denon en Égypte, du dessin à l'écriture du journal, voire la publication de l'ensemble de ces traces du voyage, doit rendre compte d'un réel qui, bien qu'incompris dans sa grande part, n'en demeure pas moins une expérience vécue.

C'est ici toutefois que, tapie dans l'ombre, guette cette inévitable désillusion de tout récit de voyage qui prétend d'un même souffle présenter une découverte et en proposer une explication. Car pour effectuer cette dernière, il faut s'arrêter et observer l'objet plus attentivement. La rapidité de l'aventure, qui se traduit chez Denon par une rapidité dans l'écriture du récit, doit laisser le pas à la description qui, elle, nécessite une pause dans le déplacement. Or, c'est également le souhait du dessinateur : c'est l'état stationnaire qui, seul, permet véritablement de dessiner et, en ce sens, est préférable au parcours lui-même, comme en témoigne ce passage sur l'île de Philae, où les élans *rousseauistes* sont perceptibles :

²⁷ Roland Le Huenen (« Le récit de voyage : l'entrée en littérature », p. 53-54) souligne, à propos de la ville de Sparte dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : « Car que peut signifier ce dessein de décrire *complètement des ruines*, sinon vouloir restituer par-delà les débris actuels et visibles, la totalité de ce que fut en l'occurrence la ville de Sparte, c'est-à-dire la Sparte du discours, celle dont les livres attestent l'existence et la topographie, celle qui n'existe plus devant le regard mais que le récit pourtant s'attache à représenter, c'est-à-dire à reconstruire? » On pourrait ajouter que Denon, à l'opposé de Chateaubriand, cherche plutôt à présenter l'Égypte qui *existe devant le regard* plutôt que celle des discours, par l'usage qu'il fait de la première impression.

Le lendemain fut le plus beau jour de mon voyage, j'étais possesseur de sept à huit monuments dans l'espace de trois cents toises, et surtout je n'avais pas à mes côtés de ces curieux impatients qui croient toujours avoir assez vu, et qui vous pressent sans relâche d'aller voir autre chose; point de tambours battant le rassemblement ou le départ, point d'Arabes, point de paysans; seul enfin, et jouissant à mon aise, je me mis à faire la carte de l'île et le plan des édifices dont elle est couverte. (*VBHE*, p. 226)

Cependant, le principe même du dessin — voire de l'état stationnaire — amène Denon à devoir porter attention au détail. Or, le dessinateur fait montre d'une méfiance envers ce dernier : en effet, s'il affirme qu'« il est souvent avantageux de prendre un premier aperçu des grandes choses avant de les détailler [...] » (*VBHE*, p. 30), il ne manque pas d'ajouter plus loin : « Si quelquefois le dessin donne un grand aspect aux petites choses, il rapetisse toujours les grandes [...]. » (*VBHE*, p. 160-161) Ainsi, le narrateur semble hésiter dans sa volonté, d'une part, de se maintenir à distance pour conserver cette fraîche naïveté face à la nouveauté, d'autre part, de s'approcher de son objet, sa nature de dessinateur l'amenant à se pencher sur le détail. En outre, on soulignera que lorsqu'on passe d'une vue d'ensemble au détail, c'est le sens de l'objet *Égypte* qui change : d'une image il devient savoir, comme le montre l'exemple de Karnak :

C'est donc la somptuosité des Égyptiens qu'il faut voir à Karnak, où sont entassées non seulement des carrières, mais des montagnes façonnées avec des proportions massives, une exécution molle dans le trait, et grossière dans l'appareil, des bas-reliefs barbares, des hiéroglyphes sans goût et sans couleurs dans la manière dont la sculpture en est fouillée. (*VBHE*, p. 258)

Le jugement du critique devient alors sans appel, et vient rejoindre subrepticement celui d'un Winckelmann ou d'un Quatremère, qui voyaient dans l'architecture égyptienne une idée grandiose, mais dépourvue de la subtilité grecque :

On ne peut nier que le plan du temple de Karnak ne soit noble et grand; mais l'art des beaux plans a toujours devancé en architecture celui de la belle exécution des détails, et lui a toujours survécu plusieurs siècles après sa corruption [...]. (*VBHE*, p. 258)

L'approche des pyramides constitue également un autre exemple. D'une part, vues de loin, elles sont splendides, « la grande distance d'où elles peuvent être aperçues les fait paraître diaphanes, du ton bleuâtre du ciel, et leur rend le fini et la pureté des angles que les siècles

ont dévorés. » (VBHE, p. 114) D'autre part, vues de près, elles perdent cet effet pour ne donner lieu qu'à un discours qui reprend le *topos* de Volney, sur le despotisme et la double doctrine.

Il importe ici de rappeler que le rapport à la distance constitue le fondement nécessaire à toute forme d'exotisme. Nous avons déjà souligné la définition de l'exotisme selon Jean-Marc Moura, qui repose sur une conception particulière de la distance : plus cette dernière est grande, plus l'effet d'exotisme est perceptible; au contraire, plus elle diminue, plus l'effet d'exotisme s'atténue. C'est le lot du voyageur qui, une fois rendu sur la terre dont il a rêvé, a le sentiment qu'une partie de la rêverie exotique a diminué de pair avec la distance :

En se mettant en communication avec les gens des contrées les plus étrangères, les points éloignés se rapprochent; en comptant les jours de marche, et quand on voit les moyens de les franchir, les espaces diminuent, ils cessent d'être immenses, ils disparaissent, pour ainsi dire, lorsqu'on s'y trouve engagés; la mer Rouge, Gidda, La Mekke, devenaient des lieux voisins du point que nous habitions; et l'Inde semble leur être, pour ainsi dire, contiguë : de l'autre côté, les oasis n'étaient plus qu'à trois journées de nous; elles cessaient d'être un pays perdu pour notre imagination [...]. (VBHE, p. 274)

Ce *trajet exotique* se retrouve également dans le rapport aux monuments. Ces derniers sont presque toujours magnifiés, vus de loin, mais plus on s'en approche, plus l'effet s'amoindrit, faisant place à l'analyse : « Nous passâmes près de la colonne de Pompée. Il en est de ce monument comme de presque toutes les réputations, qui perdent toujours dès qu'on s'approche de ce qui en est l'objet. » (VBHE, p. 60) C'est pourquoi, dans le but de recréer l'effet d'exotisme, de redonner à l'objet l'impression première qu'il doit dégager, Denon a recours à quelques procédés, par exemple celui d'inclure des êtres humains dans le dessin pour mettre en valeur le gigantisme des monuments, procédé qu'on retrouvera par la suite dans la *Description de l'Égypte* :

Je crois que pour donner, en peinture comme en dessin, une idée des dimensions de ces édifices, il faudrait dans la juste proportion représenter sur le même plan que l'édifice une cérémonie religieuse analogue à leurs antiques usages. Ces monuments, dénués d'échelle vivante, ou accompagnés seulement de quelques

figures sur le devant du tableau, perdent et l'effet de leurs proportions et l'impression qu'ils doivent faire²⁸. (VBHE, p. 117)

Pour ce qui est du récit lui-même, Denon tentera de conserver l'impression de naïveté par la représentation d'une co-présence entre le narrateur et le lecteur, procédé que n'aurait pas dédaigné un Diderot, par exemple :

Assis près de son bureau, la carte devant lui, l'impitoyable lecteur dit au pauvre voyageur, harassé, poursuivi, affamé, en butte à toutes les misères de la guerre, Il (sic) me faut ici Aphroditopolis, Crocodilopolis, Ptolémaïs; qu'avez-vous fait de ces villes? Qu'êtes-vous allé faire là, si vous ne pouvez m'en rendre compte? [...] — À la bonne heure; mais veuillez bien, lecteur, songer que nous sommes entourés d'Arabes, de Mamelouks, et que très probablement ils m'auraient enlevé, pillé, tué, si je m'étais avisé d'aller à cent pas de la colonne vous chercher quelques briques d'Aphroditopolis. (VBHE, p. 171)

L'adresse au lecteur vient, en quelque sorte, relancer l'intrigue et, par le fait même, contrebalancer les nécessaires descriptions et analyses, bref les haltes préconisées par le dessinateur²⁹.

La nécessaire distanciation caractérisant l'effet d'exotisme n'est toutefois pas sans conséquences : une sorte d'écart apparaît entre le rêve exotique et les données archéologiques, ce qui sera dévoilé, bien sûr, à travers le XIX^e siècle. Le désir du voyageur en Égypte de voir dans tous les monuments — du moins dans les monuments non islamiques — des traces de la période pharaonique finit par faire écran à la réalité et contribue à faire du monument égyptien un cliché : si ce dernier est à la fois ancien et grandiose, il est, par conséquent, *nécessairement* pharaonique. Ainsi, Denon s'extasie à plus

²⁸ Nous avons donné comme exemple le dessin où Denon a représenté le temple de Louqsor (cf. figure 12, p. 356).

²⁹ On pourrait peut-être ajouter un autre procédé dont feront usage quelques autres célèbres voyageurs, en particulier Gérard de Nerval : l'invention. En effet, Jean-Claude Vatin (*loc. cit.*, p. 197) souligne que « Denon n'a assisté à aucun des affrontements importants. Il se trouvait encore au bord de la côte, lorsque les Français ont affronté les Mamelouks près du Caire, dans cette même ville quand Desaix les culbutait à Sediman, et il parcourait la Haute Égypte au moment où Bonaparte repoussait les Turcs débarqués à Aboukir. Mais tout donne l'impression qu'il se trouvait là, dans la mêlée. » En ajoutant un peu de piquant historique à l'intrigue, Denon transforme son voyage en véritable *récit*.

d'une reprise sur des temples de l'époque ptolémaïque³⁰, confondant ceux-ci avec des monuments de la plus haute antiquité, comme le démontre ce passage concernant le temple d'Hermopolis :

[...] en exceptant les pyramides, c'était le premier monument qui fût pour moi un type de l'antique architecture égyptienne, les premières pierres qui eussent conservé leur première destination, qui, sans mélange et altération, m'attendissent là depuis quatre mille ans pour me donner une idée immense des arts et de leur perfection dans cette contrée. (*VBHE*, p. 160)

Dans un même souffle, il affirme à propos du temple de Dendérah, un autre temple ptolémaïque :

[...] je crus être, j'étais réellement dans le sanctuaire des arts et des sciences. [Jamais] d'une manière plus rapprochée le travail des hommes ne me les avait présentés si anciens et si grands : dans les ruines de Tintyra les Égyptiens me parurent des géants. (*VBHE*, p. 186-187)

À l'inverse, il juge certains monuments appartenant véritablement à l'Égypte pharaonique comme étant plus ou moins dépourvus d'intérêt, comme le temple du pharaon Séthi 1^{er}, le père de Ramsès II :

Nous arrivâmes un moment après à un temple, que je dus juger des plus anciens à son délabrement, à sa couleur de vétusté plus prononcée, à sa construction moins perfectionnée, à l'excessive simplicité de ses ornements, à l'irrégularité de ses lignes, de ses dimensions, et surtout à la grossièreté de sa sculpture. (*VBHE*, p. 195)

En effet, pourquoi s'extasier sur des ruines qui, bien que d'apparence ancienne, sont moins imposantes, moins ornées, en d'autres termes, moins spectaculaires? Ce sera plutôt le lot des futurs égyptologues; pour l'instant, l'Égypte impose d'emblée à l'imagination du voyageur le rêve exotique plutôt que le réel archéologique.

Enfin, malgré un enthousiasme évident, on peut dire que Denon vit une certaine désillusion durant son voyage, ce qui préfigure peut-être le regard qu'on portera sur l'Égypte

³⁰ C'est-à-dire l'Égypte sous les Ptolémées (de 332 à 30 av. J.-C. environ), dynastie qui a pris le pouvoir en Égypte à la suite de la conquête d'Alexandre le Grand. Évidemment, le fait que ces temples appartiennent à la basse époque explique leur étonnant degré de conservation.

à partir du milieu du siècle. Tout comme l'armée du général Desaix qui poursuit incessamment les Mamelouks, Denon semble poursuivre un passé qu'il ne peut comprendre tout à fait; comme si, en pourchassant un ennemi fantôme, c'était le fantôme d'une civilisation qu'il rencontrait. Sa déception de ne voir que des temples lorsqu'il est à Karnak décrit bien l'écart entre son attente et la réalité. Ainsi, dans son désir de trouver des traces de la civilisation autres que religieuses, il doit se faire une raison et accepter que seuls les temples construits en pierre ont résisté au temps:

[...] des temples! encore des temples! toujours des temples! et pas un vestige de ces cent portes si vaines et si fameuses, point de murailles, point de quais ni de ponts, point de thermes, point de théâtres, pas un édifice d'utilité ou de commodité publique! J'observais avec soin, je cherchais même, et je ne voyais que des temples, des murailles couvertes d'emblèmes obscurs, d'hiéroglyphes qui attestaient l'ascendant des prêtres qui semblaient dominer encore sur toutes ces ruines, et dont l'empire obsédait encore mon imagination. (VBHE, p. 238)

En outre, l'écrivain-voyageur nous fait part d'une autre désillusion : « [...] mais ce dont je fus encore plus convaincu, c'est que, lorsqu'on a des observations à faire ou des objets à dessiner, il ne faut pas voyager avec des militaires [...]. » (VBHE, p. 336) C'est faire semblant d'oublier, bien sûr, que l'expédition elle-même et ses aléas sont au cœur de l'originalité de son entreprise et du succès qu'a obtenu son ouvrage dès sa sortie. D'ailleurs, il se ressaisit un peu plus loin et finit par admettre à la fin de l'ouvrage ce que nous savions déjà : qu'en dépouillant son récit de toute prétention scientifique pour n'offrir que de la nouveauté, saisie dans le contact immédiat avec l'étranger, il composait à la fois une œuvre originale et un guide pour les futurs écrivains-voyageurs³¹ :

Heureux pour ma part, si, par mon zèle et mon enthousiasme, je suis parvenu à donner à mes lecteurs l'idée d'un pays si important par lui-même et par les souvenirs qu'il retrace [...]! Si j'ai atteint ce but, je le devrai sans doute à l'avantage d'avoir tout dessiné et tout décrit d'après nature. (VBHE, p. 343-344)

³¹ Parce qu'il côtoyait les autres savants de l'expédition, Denon était au courant qu'une entreprise d'envergure était en chantier : celle qui allait devenir la fameuse *Description de l'Égypte*, comme il est question dans le passage cité.

En somme, le récit de Denon apparaît comme une nouveauté par rapport à ses prédécesseurs : le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* instaure la primauté du visuel et son rapport à l'écriture, la nécessaire naïveté qui rend possible les sensations de la découverte, de même que l'effet d'exotisme, qui permet, tout en conservant la distance, de préserver le rêve de l'Égypte. En ce sens, l'entreprise de Denon est emblématique d'un des principaux questionnements relatifs au récit de voyage : l'écrivain-voyageur ne peut que réaliser la difficulté de rendre le réel par le biais d'un moyen d'expression, que celui-ci soit le langage scriptural ou pictural. Aussi, malgré les imprécisions et les désillusions dont il est difficile de se départir lorsqu'il est question d'exotisme, demeurent bien présents dans le récit cet enthousiasme du voyageur qui sait prendre part à une expérience hors du commun, cette naïveté de la découverte d'un ailleurs rêvé, et la richesse d'un témoignage.

5.2 Le Nil de Maxime Du Camp : pour un scripting de l'Égypte

Environ une cinquantaine d'années plus tard, de 1849 à 1851, Maxime Du Camp entreprend un désormais célèbre voyage en Égypte en compagnie de Gustave Flaubert³². A leur retour, les deux écrivains vont s'atteler à la tâche de mettre en ordre leurs notes de voyage : si Flaubert décide de ne pas publier les siennes, préférant les conserver afin d'y puiser éventuellement des images pour ses futurs romans, Du Camp en tire un récit, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, qu'il fait paraître d'abord en feuilleton en 1853, puis en volume l'année suivante³³. Ce récit, tout à fait conforme à la tradition, connaît un certain succès dès sa sortie, et fait de Du Camp le parfait représentant de la dernière génération romantique qui a échoué sur les berges du Nil.

³² Pour une analyse de ce voyage, et de la place qu'il a tenu dans l'œuvre des deux auteurs, particulièrement celle de Flaubert, voir, d'une part, les pages que lui consacre Jean-Marie Carré, « Flaubert et Maxime Du Camp (1849-1850) », in *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (IFAO), 1956, p. 81-134; d'autre part, la longue introduction de Pierre-Marc de Biasi dans Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991 [1851], p. 7-112.

³³ Michel Dewachter (« Une étape de l'orientalisme : La mission archéologique et photographique de Maxime Du Camp (1849-1851) », p. 33) souligne : « *Le Nil*, qui devait connaître cinq éditions au siècle dernier, commença à paraître en feuilleton dans la livraison du 1^{er} octobre 1853 de la *Revue de Paris* et le volume fut, le 25 mars de l'année suivante, annoncé dans la *Bibliographie de la France*. »

Comme nous l'avons mentionné précédemment, ce qui constitue l'originalité de son voyage est l'apport de cette nouvelle invention dont la science n'a pas tardé à vanter les possibilités : la photographie. On rappellera que le voyage de Du Camp et Flaubert se fait d'abord sous l'égide de la science : Du Camp est officiellement investi d'une mission par le ministère de l'Instruction publique; de même, c'est avec l'aide de l'Institut oriental et, surtout, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, que les deux écrivains ont pu trouver les fonds pour organiser leur périple en Orient qui, en ce milieu du siècle, était toujours considéré comme une aventure exceptionnelle. L'Académie ne manquait pas d'objectifs quant à la tâche qui devait incomber à Du Camp; le programme de la mission est, en ce sens, particulièrement intéressant³⁴. Comme le souligne Michel Dewachter, on lui demande en somme de dresser « une sorte d'état des connaissances en archéologie égyptienne en 1850³⁵. » En outre, la commission formée par l'Académie souligne que :

il serait utile de posséder des vues d'ensemble [...] et des détails d'architecture dans de grandes proportions [...]. L'éparpillement, les ébauches, cette manière, trop commune chez les voyageurs, de sautiller d'un monument à l'autre avant d'avoir épuisé ce que chacun d'eux comporte d'attention et d'étude doivent être évités, on obtiendrait ainsi aucun résultat sérieux [...]³⁶.

On ne peut manquer ici de percevoir une petite pointe dirigée envers tous les Denon de la première moitié du siècle et leur manie « de sautiller d'un monument à l'autre » : appuyé par ce calque direct du réel qu'est la photographie, le voyage en Égypte à partir de Du Camp doit maintenant prendre toute sa portée scientifique.

³⁴ Les passages relatifs au rapport de commission sont empruntés à Dewachter (*Ibid.*, p. 13-15).

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 14. Le programme de la commission, dont faisait partie Jomard, le géographe de l'expédition de Bonaparte, était à la fois trop général et d'une exigence peu réaliste, comme en témoignent les instructions. Par exemple, pour Biban El-Molouk (la vallée des Rois) il est dit : « Le voyageur visitera avec soin les tombeaux et il recueillera toutes les inscriptions cursives, grecques, latines et démotiques. » (*Ibid.*) Ou encore, concernant Ebsambal (Abou Simbel) : « On fera déblayer les jambes des cinq (sic) autres colosses pour vérifier si elles ne portent pas des inscriptions [...]. » (*Ibid.*) Enfin, ce parcours qui vaut, à lui seul, un voyage, qu'entreprendra Pierre Loti à la fin du siècle : « Il serait intéressant de pénétrer dans le désert jusqu'au golfe et jusqu'à la forteresse de l'Acabah, en suivant la route que prennent les pèlerins qui vont du Caire à la Mecque [...]. » (*Ibid.*, p. 16)

Or, au bout du compte, en a-t-il été ainsi? Ni Du Camp, ni Flaubert — lui aussi investi d'une mission par le ministère de l'Agriculture et du Commerce —, n'ont présenté de rapport à leur retour³⁷. Excédé par le travail minutieux et le temps qu'exige la photographie de l'époque, et bien qu'il embrassera les rêves scientistes des saint-simoniens quelques années plus tard, Du Camp abandonne la photographie après l'Égypte; il abandonne même, geste significatif, son appareil à Beyrouth et ce, avant même d'avoir complété le voyage d'Orient³⁸. Par contre, il fera tout de même paraître à son retour, un an avant son récit de voyage, un album de dessins photographiques, intitulé *Égypte, Nubie, Palestine, Syrie*³⁹, ouvrage qui contient une préface érudite et des légendes explicatives dans lesquelles intervient un savoir égyptologique, fort entretenu par une amitié qui liait l'auteur à Prisse d'Avennes. Le rapport qu'entretient cet ouvrage illustré avec *Le Nil* est un bon indicateur des liens entre les discours scientifique et littéraire en cette moitié du XIX^e siècle, ce *difficile partage des savoirs* selon le mot de Marta Caraion⁴⁰. Il semble en effet que la tradition ait considéré que seul l'album photographique constitue le véritable pendant scientifique du voyage⁴¹. Il est vrai que, dans *Le Nil*, Du Camp use d'un certain nombre d'artifices qui inscrivent immédiatement le texte

³⁷ Michel Dewachter (*Ibid.*, p. 24) souligne que Du Camp n'a jamais terminé le sien, qui ne contenait que « quelques indications, peu originales au demeurant [...] ».

³⁸ Flaubert écrit à sa mère en octobre 1850 : « Maxime a lâché la photographie à Beyrouth. Il l'a cédée à un amateur frénétique : en échange des appareils, nous avons acquis de quoi nous faire à chacun un divan *comme les rois n'en ont pas* : dix pieds de laine et soie brodée d'or. Je crois que ce sera chic ! » (*Lettres d'Orient*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, coll. « de mémoire », 1990, p. 236, souligné dans le texte) Du Camp aurait-il abandonné la photographie (donc le rêve de l'objectivité) au profit de la poursuite de son rêve oriental?

³⁹ Cf. chapitre 1, p. 35, note 59.

⁴⁰ Ce rapport, qui « [place] ostensiblement l'un du côté de l'objectivité scientifique et l'autre du côté de la création littéraire [...] » a été analysé avec beaucoup de finesse par Marta Caraion dans son chapitre intitulé « Maxime Du Camp : pour fixer la trace » (*op. cit.*, p. 179-267). On soulignera qu'une portion de ce chapitre avait auparavant paru sous forme d'article : « Maxime Du Camp : le difficile partage des savoirs », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 145-158; voir également la synthèse qu'elle propose dans « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 57-65.

⁴¹ C'est l'argument soutenu, entre autres, par Michel Dewachter (*loc. cit.*).

dans la tradition du récit de voyage, et que son aspect objectif passe par une médiation particulière. En premier lieu, il fait de Théophile Gautier le destinataire fictif du texte, qui prend la forme d'une longue lettre qui lui est adressée. La mention d'un auteur reconnu sert, bien sûr, à inscrire le jeune auteur qu'est Du Camp dans la littérature française, mais il sert également à expliquer des usages qui pourraient faire scandale sans la sanction de l'autorité d'un maître : « Tu connais, cher Théophile, les lois de la politesse arabe [...] »⁴², sert à parler d'éruktion; « Tu connais les danses arabes, cher Théophile [...] » (LN, p. 133), annonce un passage à la limite de l'érotisme, etc. À ce sujet, Marta Caraion souligne :

Le nom de Gautier facilite dans *Le Nil* une prise de distance par rapport au travail d'érudition et d'observation effectué pour l'album photographique et son introduction; il lui permet aussi de dénigrer (sans toutefois l'évacuer) l'univers du savoir aride au bénéfice d'une Égypte légendaire et mythique, plus proprement littéraire⁴³.

En second lieu, comme nous venons de le voir, Du Camp laisse souvent la parole aux savants lorsqu'il est question d'égyptologie dans le cours du récit, comme le démontre l'exemple où il propose une explication sur la présence des pyramides de Gizeh qui, selon un savant que l'égyptologie a maintenant oublié, auraient été construites pour protéger Le Caire du *khamzin* (tempête de sable du désert) :

La seule opinion importante, vraie, réfléchie, raisonnée, rationnelle et raisonnable, appuyée sur des faits incontestables, affirmée par l'expérience et méticuleusement étayée sur des preuves scientifiques est celle de M. F. de Persigny. / Selon lui, et il a raison, [le] but véritable et réel [des pyramides] était d'arrêter et de rompre les tourbillons de sable venus du désert, qui eussent, sans elles, infailliblement englouti les grandes capitales élevées jadis entre le Nil et leur emplacement. Les Arabes ont su traditionnellement quelque chose de cette intelligente destination; lorsqu'on leur demande : A quoi servait le sphinx? Ils vous répondent sans hésiter : C'est un talisman contre le *khamzin* (vent de semoun). (LN, p. 86)

⁴² Maxime Du Camp, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855 [1854], p. 115. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LN, suivi du numéro de la page entre parenthèses dans le texte.

⁴³ Marta Caraion, *op. cit.*, p. 217.

Tout au long du récit, Du Camp a donc recours aux Lepsius et Champollion pour étayer ses passages où il se croit en devoir d'offrir une explication scientifique. À deux reprises, il a recours aux mathématiques, lorsqu'il visite les pyramides, il fait appel aux calculs de Strabon pour mettre en valeur le gigantisme des monuments (*LN*, p. 76-77); lorsqu'il est dans la salle hypostyle de Karnak, il souligne que, pour en rendre la magnificence, « il faut des chiffres⁴⁴. » (*LN*, p. 252) À certains moments, il fait même preuve d'une certaine ironie, comme en témoigne le passage suivant :

Tu comprends, mon cher Théophile, que je ne vais point me livrer devant toi aux faciles exercices d'une dissertation scientifique sur l'emplacement certain du lac Mœris; il faut laisser cela à ceux qui sont savants, ou font semblant, c'est leur métier, et non pas le nôtre. (*LN*, p. 117)

Le recours à la médiation scientifique chez Du Camp rappelle bien sûr l'inclusion du savoir extratextuel dont parlait Philippe Hamon : en laissant une voix extérieure présenter ces passages, c'est comme si Du Camp effectuait un net partage dans son texte, faisant bien de son récit de voyage un texte littéraire, laissant la science à l'album photographique.

À ce sujet, l'hypothèse soumise par Michel Dewachter s'avère fort intéressante : Du Camp aurait rédigé *Le Nil* pour laisser un souvenir plus vivant de son voyage que son album photographique qui, on le sait, présente une Égypte lisse, déserte et monumentale, dépourvue d'êtres humains, hormis l'un des matelots qui a servi de mesure-étalon pour la plupart des photographies⁴⁵. Cependant, elle illustre tout de même l'ambiguïté de ce récit de voyage, qui

⁴⁴ « Cent trente-quatre colonnes la partagent en quatorze galeries. Douze grandes forment la nef du milieu; elles ont soixante-six pieds d'élévation jusqu'à l'architrave et trente-six de circonférence; cent hommes peuvent s'asseoir sur les bords évasés de leurs chapiteaux, qui ont soixante-quatre pieds de tour; les autres colonnes sont plus petites, elles n'ont que huit pied sept pouces de diamètre et quarante de hauteur. La salle entière offre quatre fois la superficie de Notre-Dame de Paris. » (*LN*, p. 252)

⁴⁵ Cf. figures 13 et 14, p. 357-358. Ces deux photographies, qui montrent bien cette Égypte de monuments, sont caractéristiques de l'ensemble des calotypes de Du Camp. Deux individus figurent sur celles-ci : dans le cas de la première, intitulée « Portique d'Ahampeum (tombeau d'Osymandias), Gournah », il s'agit d'un Nubien nommé Hadji-Ismaël : « Toutes les fois que j'allais visiter des monuments, je faisais apporter avec moi mes appareils de photographie et j'emmenais un de mes matelots nommé Hadji-Ismaël. C'était un fort beau Nubien; je l'envoyais grimper sur les ruines que je voulais reproduire, et j'obtenais ainsi une échelle de proportion toujours exacte. » (*LN*, p. 327) On

semble véritablement osciller entre une volonté de présenter une Égypte objective, quelque peu vue à distance, à la manière des photographies que montre l'album, et une autre qui cherche à introduire un regard plus personnel. Le passage ironique que nous avons cité précédemment montre que le récit de Du Camp donne davantage l'impression que l'auteur a préféré les moments où la science ne lui imposait pas de filtre; ainsi, lorsqu'il parle de la vie nomade et de son lien avec la nature, comme par exemple :

Si jamais on a le droit d'oublier les inscriptions, les temples, les traditions, les hommes et leurs œuvres, c'est en présence de cette nature, souriante et magnifique, c'est sous ce ciel profondément bleu, c'est devant ce Nil immense, recourbé, replié, avec ses îlots de sable gris, les verdure de ses rivages et les montagnes jaunes dont il baigne le pied. (*LN*, p. 136-137)

Ou encore, lorsqu'il est à Philae (qu'il écrit *Philæ*) : « Ce qui m'a le plus impressionné à Philæ, ce ne sont pas les ruines, malgré leur magnificence, ce sont les paysages. » (*LN*, p. 201) Quant à la vie nomade, plusieurs passages pourraient venir illustrer le sentiment de bonheur du narrateur, comme celui où il parcourt le désert pour se rendre de Kenh à Kôçéir, sur la mer Rouge :

Jamais je n'oublierai les jours que j'ai passés dans ce désert de Kôçéir, car ils ont été les plus heureux de ma vie. Seul, accroupi sur mon dromadaire, chantant des vers dont les rochers me renvoyaient les échos, je marchais en tête de notre petite caravane, joyeux sous le soleil et m'irradiant tout entier aux choses de la nature. (*LN*, p. 300)

En outre, Du Camp semble avoir apprécié les légendes locales. Par exemple, la légende qu'il raconte sur la fécondation des palmiers : « Cette légende est difficile à raconter, cher Théophile, néanmoins je veux te la dire; si elle est trop excentrique, la faute en est aux Arabes et non pas à moi. » (*LN*, p. 206-207) Ou encore, ce passage où il rapporte à Théophile

notera, toutefois, que sur la seconde photo, prise à Abou Simbel (« Ibsamboul, colosse occidental du spéos de Phré »), c'est son secrétaire, Louis Sassetti, qui figure comme mesure-étalon.

Gautier la légende du pharaon et de la courtisane qui a donné lieu à la construction de la pyramide de *Mycerinus*⁴⁶ ; à la fin, Du Camp souligne :

Je t'en prie, cher Théophile, ne parle à aucun savant de la légende que je viens de te raconter; il te dirait tout de suite, en levant les épaules, qu'il ne faut pas ajouter foi à de semblables sonnettes, bonnes à endormir les enfants [...]. A cela, je n'aurais rien à répondre, sinon que je trouve la légende fort jolie, et qu'il me plaît d'y croire. (LN, p. 84)

On ne peut oublier, à la lecture de ces passages, la légende que Gérard de Nerval avait entendue sur la grande pyramide de *Chéops* de la bouche du Prussien : on se rappellera que l'auteur des *Filles du feu* avait également choisi de la croire plutôt que les explications égyptologiques de son temps⁴⁷. Enfin, vers la fin du texte, au moment où il est à Karnak, il semble que Du Camp lui-même ne puisse résister à son tour à forger sa propre légende, tout empreinte du rêve oriental :

Cela donne idée d'une civilisation terrible, pleine de cruels raffinements et de voluptés sanglantes. Les hommes qui habitaient ces palais, où, malgré soi, on parle à voix basse, devaient avoir cent coudées de haut [...]; ils étaient muets et ne parlaient que par signes; sur leurs tables de porphyre, ils mangeaient des oiseaux inconnus et des monstres pêchés pour eux dans les profondeurs des océans indiens [...]; ils allaient précédés par des lions familiers; à la guerre ils montaient sur des licornes, ils vivaient pendant mille ans et ne riaient jamais. (LN, p. 261)

Il semble donc que le récit de Du Camp prenne vie au moment où il s'affranchit des descriptions et des détails scientifiques. La portion qu'il accorde aux explications des différents lieux ou monuments, voire des peintures pariétales, semble même répugner quelque peu à l'auteur, malgré l'importance qu'il leur accorde pour respecter la tradition du récit de voyage :

N'es-tu pas las, cher Théophile, de ces longues descriptions architecturales toujours pareilles que je suis forcé de te faire, tout en les abrégant le plus que je puis. Le récit de mon voyage serait incomplet si je ne te conduisais avec moi dans tous les

⁴⁶ Nous dirions aujourd'hui la pyramide de Menkaure, que les Grecs appelaient Mycérinos et que le milieu du XIX^e siècle écrivait Mycérinus. C'est la plus petite des trois pyramides de Gizeh.

⁴⁷ Cf. chapitre 4, p. 168.

monuments que j'ai visités et étudiés, sans jamais sentir diminuer mon admiration.
(*LN*, p. 198)

En effet, ces descriptions montrent une certaine sécheresse, comme si l'écriture de l'auteur avait été contaminée par le climat général dans lequel il baigne en Égypte. Du Camp présente effectivement, dans son portrait général du pays, une Égypte de la mort. L'album de dessins photographiques montrait déjà une Égypte pétrifiée, dans laquelle les ruines étaient au premier plan et où les êtres vivants étaient absents, mis à part Hadji-Ismaël, le personnage servant de mesure-étalon et ce, même si les contraintes liées à la photographie de l'époque, par exemple le temps d'exposition, en étaient en grande partie responsables. Néanmoins, il est clair que Hadji-Ismaël, plutôt que de peupler l'image et lui donner vie, renforce le sentiment de désolation, de ruine, le degré de déshumanisation du paysage⁴⁸. Sauf que le récit n'échappe pas non plus à cette atmosphère : le ton y est généralement pessimiste, Du Camp ayant l'impression que l'Égypte est en voie de disparaître. Lors de sa visite aux ruines d'Héliopolis, il souligne : « C'était la ville du soleil. Hérodote, Platon, Eudore y séjournèrent et discutèrent dans son collège de prêtres [...]. Maintenant, il ne reste rien. » (*LN*, p. 64) Plus tard, dans son voyage en Haute Égypte, quand il visite le temple de *Kalabcheh* : « Je ne sais quelle armée de barbares, passant sur les bords du Nil, s'est abattue sur ce monument et l'a mis à sac. C'est une ruine ruinée. » (*LN*, p. 181) En bref, son jugement est sans appel : « Comme tout l'Orient, l'Égypte s'écroule, sapée à la base et découronnée au sommet [...]. Le jour où l'Orient s'est mêlé à l'Occident, il a été tué. » (*LN*, p. 171)

Par ailleurs, un passage du texte peut servir d'exemple représentatif de l'ensemble des préoccupations de Du Camp en Égypte : celui où l'auteur relate une conversation entre Hadji-

⁴⁸ On soulignera l'intéressante réflexion d'Isabelle Daunais (« La fusion de la nature et de l'architecture chez Loti », in *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du Texte », 1996, p. 143-144), qui relève l'ambiguïté de la présence de la mesure-étalon, celle-ci étant représentative d'une « rupture d'échelle » : « Vêtu d'un seul pagne, très droit, sorte d'homme universel [...], le personnage se présente lui aussi de face, de sorte qu'il occupe la même « position » que le bâtiment dans lequel, littéralement, il s'inscrit. Sa fonction d'échelle s'en trouve infléchie : si le personnage permet de mesurer le grandiose des bâtiments, le fait qu'il soit si peu dissocié en termes de profondeur de champ le transforme en élément décoratif, en une sorte d'inscription sans réelle mesure. Il devient presque impossible de se demander si, dans ces photos sans arrière-plan et sans perspective, ce sont les monuments qui sont gigantesques ou le personnage qui est minuscule. »

Ismaël et le chef de son expédition, Reïs-Ibrahim. Il représente bien à la fois le rapport entre la photographie et la mort, ainsi que le désir d'inclure ce dernier dans un ton qui rappelle la légende. Afin de forcer Hadji-Ismaël à demeurer immobile de longs instants devant la caméra, procédé photographique oblige, Du Camp invente un mensonge lourd de conséquence :

Je lui avais dit que le tuyau en cuivre de mon objectif saillant hors de la chambre noire était un canon qui éclaterait en mitrailles s'il avait le malheur de remuer pendant que je le dirigeais de son côté [...]. Le jour où je revenais de Denderah, je surpris entre lui et Reïs-Ibrahim la conversation suivante *qui est un curieux récit d'une opération photographique*.

— Eh bien, Hadji-Ismaël, dit le reïs, lorsque nous remontâmes à bord de la cange, qu'est-ce qu'il y a de nouveau?

— Rien, répondit le matelot, le Père de la maigreur (*Abou-Mouknaq*, c'est ainsi que mon équipage me nommait toujours) m'a dit de monter sur une colonne qui avait une grosse figure d'idole; il s'est enveloppé la tête avec un voile noir, il a tourné son canon jaune vers moi, puis il m'a crié : « Ne remue pas. » Le canon me regardait avec son petit œil brillant, mais je suis resté bien tranquille et il ne m'a pas tué.

— Dieu est le plus grand, dit sentencieusement Reïs-Ibrahim. (*LN*, p. 327-328, nous soulignons)

On le voit, Du Camp lui-même n'est pas dupe du procédé de la photographie et, surtout, de ce qu'implique cette dernière en tant que *mise à mort* du réel. En effet, les objets qui forment ce dernier, s'ils ont un sens particulier à même ce réel, finissent par en acquérir un autre par leur transformation en photographies. Ainsi, un temple, par exemple, qui servait à faire des offrandes à un dieu, dont les hiéroglyphes sont les témoins secrets de ce lien avec l'invisible pour l'ancien Égyptien, devient, par la photographie, un *objet du regard*. Le temple, objet déjà défonctionnalisé⁴⁹ par sa transformation en ruine (qui est, on le sait, elle-même un objet

⁴⁹ Nous empruntons ce terme à une tradition de la critique photographique. D'une part, Danièle Méaux (*loc. cit.*, p. 58-59) souligne l'avoir elle-même emprunté à Charles Grivel: « La réalité étrangère est d'abord affaire de regard pour l'homme itinérant qui n'est initié ni aux coutumes, ni à la langue des pays parcourus et pour lequel les objets se présentent souvent « défonctionnalisés ». D'autre part, Philippe Ortel (« Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 102) l'utilise à son tour pour parler des « objets [qui] s'élèvent au rang de « choses » quand leurs fonctions sociales cèdent la place à leur exposition pure. » Dans le même

transformé en Sublime, par exemple pour les romantiques), se trouve défonctionnalisé une seconde fois en devenant un objet à deux dimensions⁵⁰. Il perd de son effet premier, celui d'immensité, pour devenir photographie, voire éventuellement un objet kitsch, qui finira par prendre la place du véritable objet, comme le souligne Marta Caraion :

La grande réalisation de la photographie est cette double substitution. L'image nouvelle vient remplacer d'une part l'illustration ancienne, mais d'autre part, là est sa force, elle tient lieu de l'objet même⁵¹.

On se rappellera ici l'esthétique du déplacement dont nous avons parlé précédemment : la photographie, en transformant les sites en vues, et celles-ci en photos, procède véritablement à une réification du réel. À ce sujet, Philippe Ortel souligne :

Sites, scènes, poses et choses relèvent d'un art de la vue dans la mesure où tous présupposent un observateur. Par exemple, contrairement à « ville » ou à « campagne », entités abstraites, un site n'a de sens que par rapport à un regard singulier. Il n'existe que par sa valeur d'exposition⁵².

Malgré les visées objectives qui entouraient la photographie à ses débuts — qu'il suffise de rappeler le programme de la commission formée par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres —, il semble que les photographes eux-mêmes aient été conscients qu'il y avait peut-être un écart entre le rêve d'objectivité et le résultat quant à l'utilisation du procédé photographique.

ordre d'idées, on soulignera l'expression *logique du désancrage* qu'utilise Guy Barthélemy qui, dans une perspective plus anthropologique, montre que le recours au visuel dans les voyages crée des « "types" pour ainsi dire synthétisés à partir de l'accumulation d'accessoires dénotant et connotant un Orient hyperbolique et enfermé dans une différence « décorative », au mépris du réalisme ethnographique et anthropologique. » (« Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 120)

⁵⁰ Ce processus peut également s'apparenter à la réutilisation que font les Égyptiens contemporains de Du Camp des ruines antiques, qu'ils ont transformées en habitation, voire qu'ils ont démolies pour en faire des matériaux de construction, particulièrement sous Méhémet-Ali et Abbas Pacha.

⁵¹ Marta Caraion, *op. cit.*, p. 40.

⁵² Philippe Ortel, *loc. cit.*, p. 102.

Il nous semble ainsi tout à fait normal que la critique ait perçu le récit de voyage comme étant plus humain, plus vivant que les photos de l'album. Nous avons souligné les passages où Du Camp s'enthousiasme, où l'écriture fait montre d'un désir de voyage, de dépaysement. Cependant, on notera que les descriptions des objets qui parsèment le récit sont conformes à une image photographique, présentant le paysage ou l'objet à l'intérieur d'un cadre bien déterminé. On pourrait multiplier les exemples à l'envi, le texte en contient un très grand nombre et ce, dès l'abordage à Alexandrie. À chaque fois que Du Camp décrit un paysage, il regarde « selon [son] usage, aux quatre points cardinaux » (*LN*, p. 244). On se contentera, en tant que démonstration, du passage où Du Camp est au sommet de la grande pyramide :

Dans l'est, il y a de la brume [...]. Au-dessous de nous, la verdure est sombre, presque noire, tachée ça et là par des villages et des flaques d'eau. Au sud, les petites pyramides de Sakkara se dessinent dans la lumière du soleil levant [...]. Au nord, c'est une étendue infinie de terrains moitié prairies et moitié sables. À l'ouest s'allonge à perte de vue le désert lybique, mamelonné de petits monticules que le vent déplace chaque jour. (*LN*, p. 78)

Les quatre points cardinaux font ici office de cadrage de l'image, comme le souligne Daniel Oster : « Une des caractéristiques de l'écriture de Du Camp est donc le *cadrage*. Le parcours graphique est constitué de haltes qui permettent au lecteur de prendre toute la mesure d'une scène, d'un décor, d'un moment, d'un groupe⁵³. »

Quand il s'agit d'un objet, particulièrement d'un objet *qui fait tableau*, Du Camp fait usage d'un autre type d'ordonnement, la perspective, qui rappelle celui utilisé dans la lecture des tableaux en histoire de l'art, comme par exemple ce passage où il est à la citadelle du Caire :

Je m'avançai jusque sur la plate-forme [...] et je regardai la ville qui s'étendait sous mes pieds. / Au premier plan, c'est la place de Roumelyeh, où dansent des saltimbanques; à droite, la mosquée de l'émir Khour, noire et blanche; à gauche, des maisons en ruines et les minarets éloignés des tombeaux circassiens; en face, la mosquée de sultan-Haçan [...]; puis, ce sont des maisons [...]; au milieu d'elles

⁵³ Daniel Oster, « Un curieux bédouin », in Michel Dewachter et Daniel Oster (dir.), *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 56. (souligné dans le texte)

s'épanouit la verdure de quelques jardins [...]; de grands palais blancs apparaissent à côté des arbres touffus de l'Esbekieh [...]; au delà, s'allongent les campagnes vertes qui s'arrêtent tout à coup aux sables du désert, puis tout au fond, bien loin, à l'horizon bleu, nettes et brillantes sous la lumière, on aperçoit les trois pyramides de Gizeh⁵⁴. (LN, p. 93)

Ici, le regard de Du Camp parcourt réellement le paysage comme un tableau, du premier plan jusqu'au fond. La lecture en perspective, de même que celle panoramique et circulaire (les points cardinaux) donnent au lecteur l'impression d'être sur place : elles agissent comme un effet de réel. C'est également le but recherché par les différentes apparitions qui ponctuent le récit, en l'occurrence les objets qui, par leur stature ou leur renommée, tels les pyramides, le sphinx et Thèbes, provoquent d'emblée un effet, Du Camp les faisant apparaître dans le champ de vision du lecteur comme s'ils étaient apparus devant lui : « Vers sept heures du matin, à un coude du Nil, les pyramides apparurent subitement, dessinées par le soleil levant. » (LN, p. 36); « Je lançai mon cheval au galop et je l'arrêtai devant le sphinx rose qui sortait des sables rosés par le reflet du soleil couchant⁵⁵. » (LN, p. 75);

[...] nous passons devant Thèbes. Ma cange s'arrête cinq minutes au rivage de Louksor [...]. C'est comme une vision. Pylônes, obélisques, colonnades, dromos, minarets, mosquées, pigeonniers, huttes de fellahs, matelots, palmiers, montagnes bleues, femmes à jambes nues qui plongent leurs vases dans le Nil, troupeaux qui beuglent en marchant, vautours qui planent au-dessus du temple, et par-dessus tout cela, le soleil couchant de l'Égypte⁵⁶. (LN, p. 128)

Cadrage, panorama, perspective et vision : le regard que porte Du Camp sur les objets demeure donc, malgré tout, façonné par la technique photographique dont il fait usage à chaque étape de son voyage. Tout comme Denon avec le dessin, Du Camp vit une relation paradoxale vis-à-vis de la photographie qui, bien qu'elle prenne une importance dans le

⁵⁴ Nous retrouverons cette *lecture* du tableau avec Théophile Gautier (cf. notre chapitre 6).

⁵⁵ Gustave Flaubert (*Voyage en Égypte*, p. 208) écrit aussi : « Il grandissait, grandissait, sortait de terre comme un chien qui se lève. »

⁵⁶ Il est difficile, lorsqu'on lit un tel passage qui représente une véritable vue d'Égypte, de ne pas y voir un exemple particulièrement représentatif de l'égyptomanie, même si le décor à l'antique y est absent. La critique que nous avons fait de la restriction imposée par Jean-Marcel Humbert à ce qui constitue ou non de l'égyptomanie concerne également les paysages perçus comme une vision, voire une illusion ou une fantasmagorie, comme on le verra avec Pierre Loti.

voyage, faisant même de celui-ci une nouveauté à sa manière, témoigne de la difficulté du procédé, de la sécheresse de l'image maintenant perçue comme une mort et de la volonté de redonner vie à l'ensemble :

Si plus tard mon âme est damnée, ce sera en punition des colères, des irritations, des fureurs, des ennuis de toutes sortes que m'a causés la photographie qui était loin, à cette époque, d'avoir des procédés aussi faciles, aussi commodes et aussi expéditifs que ceux qu'elle possède aujourd'hui. (LN, p. 101)

Cela dit, malgré la technique descriptive que lui emprunte Du Camp, la photographie est paradoxalement la grande absente de ce récit. Mis à part le passage précédent et celui où Du Camp présente Hadji-Ismaël, il est rarement question de l'usage du procédé photographique dans le corps du texte, à tel point que, sans une connaissance de ce voyage et de l'album de dessins photographiques, il pourrait effectivement paraître surprenant au lecteur non avisé qu'elle ait pris une telle importance dans le cadre de ce voyage⁵⁷. Or, elle n'est pas la seule, les flaubertiens en ont abondamment parlé : Gustave Flaubert, l'ami et le compagnon de route, est tout à fait absent du récit. On a souligné le relatif anonymat dans lequel baignait le Flaubert du voyage, qui était toujours un inconnu dans le milieu littéraire à ce moment-là, et qu'ainsi Du Camp n'avait rien à gagner à inclure une seconde voix dans son récit. Or, ce n'est pas tout : l'épisode de Koutchouk-Hanem, l'almée la plus célèbre, sans doute, de la littérature française, que les textes critiques n'ont eu de cesse que de l'avoir étudiée sous tous les angles ou presque, passe également dans le récit de Du Camp comme un coup de vent, alors qu'elle tient une place importante dans l'imaginaire flaubertien⁵⁸. À cet effet, on objectera également qu'un récit de voyage paru en 1854 ne devait pas outrepasser une certaine morale, et que seule la correspondance devait présenter les épisodes les plus épiques, nous en convenons parfaitement. Il reste que le récit de Du Camp, en mettant au premier plan des légendes locales, des explications égyptologiques et des descriptions de paysages, semble

⁵⁷ Il faut avoir recours à ses *Souvenirs littéraires* pour lire un Du Camp expliquer plus en détail les aléas de l'utilisation de la photographie durant son voyage.

⁵⁸ Il serait fastidieux de présenter ici les références à cette figure. On se reportera d'abord à l'article de Sarga Moussa : « Flaubert, ou l'Orient à corps perdu », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 5, 1999, p. 193-213; ainsi qu'aux pages que lui consacre Edward Said (*op. cit.*, p. 186 et suiv.).

vouloir gommer ce qui a constitué l'essentiel du voyage pour Flaubert, qui s'était lui-même montré plus intéressé par la couleur locale que par les monuments, écrivant d'ailleurs dans ses notes : « les temples égyptiens m'embêtent profondément⁵⁹. » L'Égypte de Du Camp, tout comme les photographies qu'il en ramène, est au contraire un monde fasciné par l'immobilité. C'est comme si Du Camp, armé de l'appareil photographique, qui sert alors de médiateur entre lui et le monde, se donnait un œil supplémentaire pour essayer de capter des réalités autres que celles qui viennent à lui dans l'immédiateté du quotidien. Il laisse échapper la vie pour se tourner vers un monde pétrifié, fait de traces d'existences depuis longtemps disparues, de momies et de tombeaux, comme l'indiquent tour à tour les épisodes du marchand de momie Rosa, l'ancien directeur de fouilles de Drovetti, le cadavre du chameau dans le désert et, surtout, le cadavre du *chercheur de trésor* des grottes de Samoun, où Du Camp se voit comme dans un miroir :

Cela fait peur; involontairement, on pense à soi [...]. Certes, cet homme était plein de vie lorsqu'il a été pris par la mort; sans doute, il s'est perdu dans ces couloirs obscurs [...]. Il y a huit ans que ce malheureux est là [...]. Le diable lui a tordu le cou. (LN, p. 339)

Le Nil montre bien, au bout du compte, que le récit de voyage présente d'abord et avant tout une construction : on voyage d'abord, on organise ensuite le texte. On s'insère dans une tradition (Gautier, les voix savantes), on donne l'illusion du réel par l'inclusion textuelle des carnets, avec chronologie à l'appui, pour donner du rythme au récit, on fait montre d'un savoir objectif (descriptions de monuments) et on injecte ici et là du merveilleux (les légendes). Bien sûr, le voyage *réel* s'est bel et bien déroulé : on peut en suivre les péripéties dans les *Souvenirs littéraires*, voire plus particulièrement dans la correspondance ou le *récit de voyage* de Flaubert qui ont, en fait, connu une plus grande fortune littéraire que *Le Nil*, œuvre très peu rééditée, hormis la superbe édition de luxe parue chez Sand/Corti en 1987

⁵⁹ Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 327. Pierre-Marc de Biasi, dans la préface (p. 58), souligne que « Flaubert, au fond, est plus sensible au sublime de la Nature et aux saveurs fortes de la réalité quotidienne qu'à la poésie des ruines. Mais il y a des exceptions mémorables : devant les œuvres énormes, cyclopéennes, écrasantes, Gustave est parfois pris d'un vertige de jouissance. »

avec un certain nombre d'iconographies⁶⁰. Mais ce que le texte montre au bout du compte, est un regard postérieur au voyage et qui, surtout, cherche à s'inscrire à son tour dans la bibliothèque des voyages en Égypte.

En somme, toutes ces questions de regard, de trace et de voyage nous amènent plutôt à voir dans *Le Nil* un parfait exemple du concept de *scripting* établi par Derek Gregory. En effet, ce qui caractérise principalement ce récit est l'inscription qu'il fait de l'Égypte en tant que lieu géographique et en tant qu'itinéraire, la narration mettant au premier plan les pratiques du voyageur et l'espace parcouru. Si l'on reprend les trois principaux points de la définition que donne Gregory de son concept, on s'aperçoit qu'ils sont bien présents dans le texte de Du Camp. En premier lieu, la théâtralisation du réel⁶¹. On ne répètera pas l'importance accordée au regard dans ce récit, que nous avons déjà mentionnée. On ajoutera cependant que les descriptions de paysages ou de monuments que nous avons relevées précédemment se font, comme le soulignait Gregory, à partir d'un point de vue sécuritaire comme la cange — ce qui permet des vues des deux rives —, de plateformes d'observations, majoritairement élevées comme une éminence, du sommet de la pyramide de Chéops, du sommet de nombreux pylônes, dont ceux de Karnak et de Medinet-Habou, du haut de la forteresse d'Ibrim ou des colosses d'Abou Simbel, etc. Elles témoignent ainsi de prises de vues faites à distance, mettant au premier plan le regard du voyageur qui embrasse l'étendue de son regard *maître et possesseur de la nature*. Enfin, on soulignera la présence, sur cette scène pittoresque, d'un *dramatis personae* : le récit met en scène le domestique Louis Sasseti, qui prendra même place sur certaines photographies, le drogman Joseph Brichetti, source fréquente de passages comiques du texte à cause de son sabir⁶², enfin, dans une

⁶⁰ C'est l'édition présentée par Michel Dewachter et Daniel Oster (dir.), *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987.

⁶¹ Pour une étude des procédés de théâtralisation chez Du Camp, voir Véronique Magri-Mourgues, « Les détours fictionnels du récit de voyage : *Le Nil. Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp », in Paul Starkey et Nadia El Kholi, *Egypt Through the Eyes of Travellers*, Durham, Astene, 2002, p. 149-165. Magri-Mourgues distingue particulièrement deux procédés qui servent de *détours fictionnels* : les procédés de dramatisation et ceux de distanciation.

⁶² Sur la figure du drogman, voir chapitre 2, p. 45, note 12.

moindre mesure, reïs-Ibrahim et Hadji-Ismaël que nous avons déjà rencontrés. Cela sans compter certains personnages qui apparaissent ici et là, donnant une certaine couleur locale au récit, tel le fouilleur grec Rosa ou encore tel prêtre copte chez qui Du Camp passe la nuit. Ces personnages sont, pour la plupart, des *types*, souvent présentés par des dialogues montrant d'abord les superstitions indigènes, arabes, sinon propres à des clichés orientaux. Ces dialogues sont imbriqués dans le texte de telle façon que, par leur effet comique ou, à proprement parler, *exotique*, ils montrent par le fait même la supériorité de l'écrivain-voyageur qui, par son *scripting*, les aligne dans son texte en tant que curiosités pittoresques, celles-ci prenant place à côté des références savantes et des descriptions objectives de monuments. Dans la bibliothèque, chaque livre est à sa place; dans ce dernier, chaque chapitre; dans celui-ci, chaque mot. Le *scripting* de l'Égypte montre, par un effet métonymique, une telle contiguïté des scènes et des types décrits.

En second lieu, *Le Nil* montre bien la question de l'espace parcouru et de la trace qu'indique le passage de Du Camp. Dans ce cas particulier, puisque l'auteur utilise le procédé de la photographie, on devra particulièrement insister sur la question de la trace, telle que l'a définie Marta Caraion. Pour cette dernière, la photographie chez Du Camp, puisqu'elle porte sur des ruines (et donc, sur des objets qui sont déjà des traces de quelque chose) est trace de trace, faisant du texte photographique un texte indiciel, indiquant par là tout à la fois la bibliothèque et le propre passage de l'auteur, qui s'inscrit à son tour dans cette dernière :

Maxime Du Camp suit ces traces parvenues à lui par-delà les siècles, chargé de l'encombrant matériel du photographe, occupé à saisir les vestiges sur la plaque sensible pour les changer une dernière fois en un nouveau type de traces : les images photographiques, plus durables, espère-t-il (et avec lui tout le XIX^e siècle), que les grandeurs disparues de l'Antiquité⁶³.

En réalité, l'Égypte ancienne photographiée au XIX^e siècle semble vouloir prendre la place même de l'Égypte en ruines. Comme le souligne Caraion, la photographie, pour Du Camp et ses contemporains, est perçue comme une forme d'éternité : ce que les monuments n'ont pu

⁶³ Marta Caraion, *op. cit.*, p. 232.

accomplir, c'est-à-dire survivre par-delà le temps dans leur complétude, la photographie l'accomplira; lorsque les ruines auront complètement disparu, les photographies demeureront. Caraion montre bien que, pour cette raison précise, les monuments font vraiment office de ce qui les caractérise d'emblée, c'est-à-dire être des *lieux de mémoire* :

D'un point de vue scientifique, Du Camp réalise des documents d'une perfection exemplaire : il ne montre strictement que ce qui est destiné à la conservation. Toutes ces images désignent des monuments, au sens premier du terme, des lieux de mémoire, à l'exclusion de ce qui, autour, n'a pas été photographié et peut par conséquent disparaître⁶⁴.

Face à une Égypte mourante, face à monde qui s'écroule, Du Camp voudra, selon le mot de Caraion, « fixer la trace ».

Comme nous n'en sommes pas à un paradoxe près lorsqu'il s'agit du *Nil*, on soulignera donc à notre tour que l'auteur cherche également à effacer les traces dans lesquelles il marche. Il souhaite d'abord effacer les traces d'écriture qui encombre les monuments et qui l'exaspèrent :

Quel est donc ce méchant vers latin que nous appliquions au collège à ceux de nos camarades qui écrivaient leur nom sur les murailles, n'est-ce pas : *Nomina stultorum semper parietibus insunt*⁶⁵? Jamais proverbe ne fut plus vrai que celui-là. J'ai souvent désiré faire un voyage à travers les terres classiques, uniquement pour effacer ces écrivaineries d'écoliers qui déshonorent les édifices [...]. (LN, p. 79)

Du Camp recherche ainsi constamment l'Égypte originelle, celle qui est maintenant perdue sous toutes les couches de signification que le temps y a entassées. Or, nous l'avons souligné, ce qu'il trouve toujours au bout du compte est la mort, un monde déjà vidé de sa signification première, comme le montre bien sa visite des deux monuments qui, traditionnellement, ont

⁶⁴ *Ibid.*, p. 240. On ajoutera, comme le fait l'auteur, que la périphérie des monuments, autrement dit de ce qui est hors cadre, disparaît dans les photographies pour ne laisser au centre de l'attention que le monument, en d'autres termes, l'objet, qui devient le point focal du regard.

⁶⁵ « Les noms des fous collent toujours aux murs ». En fait, la citation latine connue est plutôt : *Nomina stultorum semper parietibus haerent*.

toujours représenté le fantasme du secret caché : le sphinx et la grande pyramide. Si le premier reste muet :

[...] on est tenté de lui dire : « Oh ! si tu pouvais parler ! » Quel est-il et que fait-il là ? Est-il la muette sentinelle du désert lybique ? Est-il l'immobile gardien de ces montagnes bâties à mains et à existences d'hommes ? Est-il le symbole toujours cherché et toujours introuvé (sic) de l'inconnu qui nous sollicite et nous attend ? Ou n'est-il seulement qu'une fantaisie grandiose et olympienne d'un roi des temps passés qui voulut perpétuer son nom que nul ne sait à cette heure ? (LN, p. 76)

La seconde, dont on peut visiter l'intérieur, rêve ancien qui, on l'a vu, remonte jusqu'aux temps antiques, devrait révéler le sens secret de cette civilisation; or, « au milieu s'élève un énorme sarcophage sans sculptures, sans inscriptions, muet et vide. » (LN, p. 80) Des sommets de cette pyramide, alors qu'il contemple l'horizon, Du Camp regarde sa voisine, la pyramide de Chephren qui, elle aussi, a cessé de dire son secret : « On pénètre jusqu'à son cœur; mais le secret est resté bien caché, et nul ne pourrait le dire. » (LN, p. 79) Comme c'était le cas pour Denon, il y a un aspect de l'Égypte qui demeure irrémédiablement fermé au voyageur. L'effacement des traces de la bibliothèque, afin de retrouver sur les lieux mêmes, la connaissance de l'Égypte, est voué à une aporie : c'est l'imaginaire de l'Égypte que l'on retrouve, encore et toujours.

En troisième lieu, l'organisation de l'itinéraire, de même que sa portée collective, est sans doute ce qui, dans le récit, permet d'injecter du sens. Comme l'indique le titre même de l'ouvrage, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, c'est d'abord le fleuve Nil qui est le thème du récit, encore plus que l'Égypte elle-même, puisque celle-ci, tout comme la Nubie, en constitue simplement le prédicat. Géographiquement parlant, le Nil est également au centre de l'Égypte en tant que pays, constituant son cœur à tous les points de vue, étant tout à la fois fleuve nourricier et principale voie de navigation. Dans son récit, Du Camp indique à Gautier ce qui deviendra l'itinéraire par excellence du voyage en Égypte, que reprendront durant toute la seconde moitié du siècle les touristes occidentaux :

[...] tu sais comment s'accomplit le voyage du Nil, on remonte sous le vent, sans relâcher, sans descendre à terre pour visiter les monuments jusqu'au point le plus éloigné de son itinéraire; puis on abat les mâts, on saisit les rames, et c'est en descendant le cours du fleuve qu'on s'arrête aux merveilles de ses rives. (LN, p. 120)

On notera que cet itinéraire a une certaine incidence sur le rêve exotique qui, on le sait, a pour but le lointain. En effet, la limite extrême du voyage survient *avant* que de l'avoir terminé⁶⁶ : une fois rendu à la seconde cataracte, près de Wadi Halfa, il faut alors entreprendre le voyage du retour, comme l'exprime Du Camp lui-même :

Pourquoi est-ce que je suis si triste d'être déjà parvenu au terme de mon voyage d'Égypte et de Nubie ? Dans quelques jours, on tournera ma barque vers le Kaire; j'ai bien des pays à traverser avant de rentrer en France, je le sais, bien des mois à marcher, bien des nuits à passer sous le ciel; mais c'est égal, je sens que c'est déjà le commencement du retour ! (LN, p. 150)

Parce que la limite géographique est atteinte, Du Camp fait face au terme de son rêve exotique de l'Égypte et de la Nubie. Il n'a alors d'autre choix que de poursuivre ce rêve par une autre rêverie qui, elle aussi, amènera le voyageur dans des terres de plus en plus dangereuses, le transformant en aventurier, précédant même les voyages de Livingstone ou de Burton⁶⁷. Une « cange chargée d'esclaves » constitue le point de départ de cette rêverie :

Je me fais descendre sur le rivage, et pendant que je marche sous les palmiers illuminés par des nuages rouges que le Nil reflète, je pense au rapt de ces malheureuses filles, à leur lutte quand on les a enlevées, à leur tristesse, à leurs regrets, au désespoir de ceux qui les ont aimées, et je m'en vais rêvassant des contes nègres, et me sentant pris d'un désir immodéré de suivre ces marchands de chair humaine dans leurs dangereuses expéditions. (LN, p. 149-150)

L'Égypte, qui était à l'époque de Denon un endroit encore à *explorer* et ce, malgré la bibliothèque, est maintenant pour Du Camp déjà un endroit à *visiter*. L'Égypte de Du Camp est un itinéraire, qui suit irrémédiablement les linéaments du Nil, telle une ligne droite qui va du nord au sud (plus proprement, d'Alexandrie au Caire, puis du Caire jusqu'en Nubie), puis du sud au nord, avec un passage à l'est dans la traversée du désert jusqu'à Koçéir, et un très léger détour vers l'ouest pour aller dans le Fayoum. On arrime la cange, on débarque, on

⁶⁶ En fait, dans le cas du Nil, un récit qui compte cinq chapitres, cette limite est atteinte dès la fin du chapitre 2.

⁶⁷ Guy de Maupassant, dans son récit de voyage au Maroc intitulé *Au Soleil*, souligne : « Dès qu'on a mis le pied sur cette terre africaine, un besoin singulier vous envahit, celui d'aller plus loin, au sud. » (cité dans Isabelle Daunais, *loc. cit.*, p. 156).

visite, on photographie, puis on repart... Dans la seconde moitié du siècle, des agences comme Thomas Cook and Son s'assureront une place de choix dans ce nouveau *scripting* de l'Égypte.

5.3 Pierre Loti et les fantasmagories de l'Égypte

On considérera Pierre Loti comme étant le dernier des écrivains célèbres du XIX^e siècle à publier un récit de voyage en Égypte, lui qui y a séjourné de janvier à mai 1907⁶⁸. Son récit, *La Mort de Philae*, paraît donc en 1909, soit un peu plus d'un siècle après la parution du récit de Denon. Loin de chercher l'adéquation à une expédition, comme chez Denon, *La Mort de Philae* s'inscrit davantage dans la lignée du *Nil* de Du Camp : il constitue, en fait, l'aboutissement du *scripting* que nous avons relevé précédemment. D'une part, Loti reprend l'expérience ambulatoire de ses prédécesseurs en s'inscrivant dans un itinéraire convenu, allant du sphinx à l'île de Philae. D'autre part, tout comme chez Du Camp, le récit de Loti est une construction qui succède au voyage lui-même : son point de départ consiste en vingt lettres publiées mensuellement, pendant et après le voyage⁶⁹. On notera également que l'ordre de publication des lettres — et par extension, le récit lui-même — ne tient pas compte d'une parfaite adéquation au *scripting* de l'Égypte, comme cela avait été le cas dans le récit de Du Camp. Ainsi, *La Mort de Philae* laisse l'impression que Loti n'aurait effectué qu'une

⁶⁸ Loti avait déjà fait un petit détour par Le Caire lors de son périple en Terre sainte en 1894. C'est d'ailleurs lors de ce premier voyage qu'il a écrit le passage intitulé « Minuit d'hiver en face du grand sphinx », qui constitue le premier chapitre de *La Mort de Philae*. En outre, parmi les récits de voyage dans l'Égypte de la fin du siècle, on soulignera également l'importance de *Terres mortes* d'André Chevrillon, récit qui témoigne d'un voyage en Égypte et en Terre sainte, paru en 1897 (réédité en 2002 chez Phébus). On trouvera une grande parenté entre cette œuvre et celle de Loti, tant du point de vue des thèmes abordés que du style *fin de siècle*, tel que le montre Robert Jouanny (« Loti et Chevrillon, voyageurs "fin de siècle" », dans Ilana Zinguer (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 269-280).

⁶⁹ D'abord, dans le journal égyptien *L'Étendard*, fondé par le nationaliste Mustapha Kamel, un ami de Loti à la mémoire duquel l'ouvrage est dédié, puis dans le *Figaro*. Seules les deux premières lettres paraissent durant le périple en Égypte : les dix-huit autres paraissent à son retour en France. Claude Martin, dans son introduction à l'édition utilisée ici, souligne que « la rédaction, à partir de notes très succinctes de son journal, s'étala sur plus de vingt mois. » (*MDP*, p. 1239) Sur la genèse de l'œuvre et les liens entre Loti et Kamel, on consultera également Alain Quella-Villéger, « Aux pieds des pyramides (1907-1909) », in *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Anglet, Éditions Aubéron, 2005, p. 329-341.

descente du Nil et, par conséquent, ne tient évidemment pas compte du véritable voyage de retour durant lequel plusieurs lettres ont été écrites. En outre, se chevauchent des lettres sur Le Caire et sur la Haute Égypte, tantôt portant sur l'Islam, tantôt sur le passé pharaonique. La parution en volume permet donc à Loti d'effectuer un réaménagement des lettres en chapitres, ce qui donne l'impression d'un certain ordre. L'ensemble finit par ressembler à un voyage touristique, à peu de choses près, tel que celui qui était pratiqué, entre autres, par l'agence britannique Thomas Cook and Son, dont Loti se moque à plusieurs reprises sans vergogne dans son récit. Puisque le récit est le fruit d'un réaménagement du parcours géographique, on parlera ici, d'une certaine manière, d'un *scripting* éditorial.

La première question à laquelle nous confronte ce texte concerne son titre, et l'impression qu'il fait sur l'ensemble de l'œuvre. En effet, la division par chapitres nous permet de noter que l'œuvre contient six chapitres sur Thèbes et sa région (Louqsor, Thèbes le soir, Thèbes la nuit, Thèbes au soleil, la vallée des rois et Karnak), six sur Le Caire (un chapitre général, puis un sur les mosquées, le musée, la mosquée Al-Azhar, les banlieues et l'église de Saint-Sergius), deux sur le Nil (un sur les fellahs, l'autre sur le fleuve lui-même), et un seul pour chacun des lieux suivants : Gizeh (le sphinx et les pyramides), Memphis (le sérapéum), Dendérah (temple d'Isis), Abydos (temple d'Osiris), Assouan et Philae. Par conséquent, le fait de donner à l'ouvrage le titre *La Mort de Philae*, qui annonce la mort d'un lieu, est déjà annonciateur d'un projet poétique particulier, imposant une tonalité mortuaire, voire mortifère, à l'ensemble. Bien que des titres de chapitre comme « La mort de Philae », « La mort du Caire » ou « La déchéance du Nil » s'inscrivent dans cette optique, le titre de l'ouvrage donne une orientation particulière à des chapitres comme « Centre d'Islam », par exemple, où l'on peut finir par y lire la crainte de Loti envers la mort de l'Islam traditionnel, ou bien « Chez les Apis », qui préfigure la mort des cultes païens. Enfin, lorsqu'il visite le musée du Caire, Loti a l'impression que les momies elles-mêmes sont condamnées à « achever bientôt leur retour à la poussière, différé comme par miracle pendant tant de siècles [...] ». » (MDP, p. 1260) La seconde mort d'une momie ne constitue-t-elle pas l'exemple

emblématique d'une forme de redoublement de la mort⁷⁰? Peut-on dire qu'il n'y a rien de plus mortifère qu'un mort qui meurt derechef? La lecture de *La Mort de Philae* donne effectivement l'impression de lire un récit où tout se meurt, malgré l'épithète d'*éternelle* que l'on aime associer traditionnellement à l'Égypte⁷¹.

Pour Loti, si l'Égypte ancienne est dévastée par le temps, l'Égypte moderne l'est à son tour par l'envahisseur anglais; face à cela, l'homme ne peut que constater son impuissance à changer les choses : il ne lui reste qu'à contempler et à rêver. Qu'il parle du monde pharaonique ou du monde islamique, Pierre Loti s'intéresse avant tout à un monde figé dans le passé. En ce sens, le voyageur *fin de siècle* rejoint l'esthétique de la génération des écrivains-voyageurs du milieu du siècle qui, on l'a vu avec Du Camp, se perdait dans un rêve de l'antiquité tout en cherchant à fixer ce dernier par le biais d'une médiation comme la photographie. Mais si Du Camp voyait toujours le Nil comme un fleuve nourricier, s'il le percevait comme le cœur du pays, Loti en annonce plutôt la mort :

Pauvre, pauvre Nil, qui refléta jadis sur ses chauds miroirs le summum des magnificences terrestres [...]. Pour lui quelle déchéance! Après son dédaigneux sommeil de vingt siècles, promener aujourd'hui les casernes flottantes de l'agence Cook, alimenter des usines à sucre, et s'épuiser à nourrir avec son limon de la matière première pour cotonnades anglaises!... (MDP, p. 1298)

Par ailleurs, le contexte politique s'inscrit bien en filigrane dans tout le texte, car la mort imminente de Philae est également celle de l'Égypte, à cause de sa colonisation par les Anglais, que Loti dénonce ostensiblement⁷². On soulignera que, à cet effet, partout où il passe Loti rencontre de ces touristes *Cook* qui, malgré eux, défigurent le paysage de l'Égypte que Loti voudrait conserver intact; en s'incrutant dans les lieux mêmes, ils participent à la

⁷⁰ On pourrait comparer cette forme de redoublement avec la « ruine ruinée » dont parlait Maxime Du Camp à propos du temple de Kalabcheh (cf. p. 198)

⁷¹ La mort constitue l'élément central de toute l'œuvre de Loti et, par le fait même, a été l'objet de nombreuses analyses. Pour ces questions, on consultera surtout le chapitre intitulé « Cénotaphes et momies », in Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Paris/Lille, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 275-398.

⁷² Sur l'*anglophobie* de Loti, voir Alain Quella-Villéger, *loc. cit.* On notera que Loti avait envisagé comme titre pour son récit *L'Égypte envahie*. La perspective d'un voyage en Angleterre et la rencontre de la reine l'avaient incité à changer son titre.

déchéance de l'Égypte. Ainsi, Loti, en quête de silence et de quiétude, les surprend en train de pique-niquer joyeusement dans le temple d'Abydos, un temple dédié à Osiris, le dieu du monde souterrain; en plein milieu des ruines de Louqsor, Loti n'aperçoit que le Winter Palace qui, bien qu'étant un hôtel moderne, se mélange aux hauteurs du vieux temple, étant « [d]eux ou trois fois plus haut que l'admirable temple pharaonique » (*MDP*, p., 1305); vis-à-vis de sa *dahabieh*, ce sont les « bateaux touristes, espèces de casernes à deux ou trois étages, qui de nos jours infestent le Nil depuis Le Caire jusqu'aux cataractes », ce qui amène Loti à se demander : « Où trouver pour ma dahabieh une place un peu silencieuse, que les fonctionnaires de l'agence Cook ne viennent pas me disputer? » (*MDP*, p. 1306) Enfin, à Assouan, Loti fait la rencontre du chemin de fer et, surtout, du barrage qui est à l'origine de l'inondation des bâtiments de l'île de Philae, provoquant par ce biais leur dégradation, faisant de Philae une « sorte de Venise déserte, qui va s'écrouler, plonger et être oubliée. » (*MDP*, p. 1346-1347)

Si Loti recherche une expérience originelle de l'Égypte qui semble se trouver engloutie sous les décombres, il est également à la recherche d'une expérience solitaire, d'un face à face avec l'Égypte qui est continuellement ajourné, à cause des touristes *Cook*. Loti se retrouve donc à recréer cette expérience singulière par son récit. Ainsi, après avoir espéré « affronter le Sphinx » (*MDP*, p. 1245), il se retrouve seul avec Gaston Maspero pour une visite nocturne du musée du Caire, à la lanterne, « admis à cette heure indue dans le cénacle des rois et des reines, pour une audience vraiment privée. » (*MDP*, p. 1259) Puis, à Abydos, alors qu'il souhaite jouir du temple en toute quiétude et qu'il arrive à l'improviste dans « le tout gracieux luncheon » : « Sauvons-nous vite et, si possible, avant que le spectacle ait marqué dans notre mémoire. » (*MDP*, p. 1289) Ensuite, la visite en solitaire de Thèbes demande beaucoup de préparation : « Errer absolument seul, la nuit, dans Thèbes, nécessite, durant la saison d'hiver, un peu de ruse et la connaissance de la routine des touristes. » (*MDP*, p. 1315) Enfin, arrivé quelque peu en retard dans la vallée des rois, il obtient, après une longue séance parlementaire, une *audience privée* avec le pharaon Aménophis II : « Or, tous ces tombeaux ce matin étaient pleins de monde, et, si nous n'avions eu la chance d'arriver après l'heure, nous rencontrions ici même, chez Aménophis, un bataillon Cook! » (*MDP*, p. 1330) *Arriver après l'heure...* Ces mots forment bien la conception de l'Orient

chez Loti qui ressent une forte impression d'être venu sur ces terres au moment où il est trop tard, pour ainsi dire, afin de vivre l'expérience originelle, disparue depuis longtemps déjà, remplacée qu'elle est par un *simulacre* occidental. Déjà se profile la première différence entre le voyage *début de siècle* de Denon et celui *fin de siècle* de Loti : si le premier, dans un enthousiasme naïf, croyait être un pionnier, le second, dans une attitude nostalgique, assiste à la fois au crépuscule du rêve égyptien et à celui de l'humanité :

C'est peut-être cela, du reste, qui est la plus terrifiante de toutes nos notions positives : savoir qu'il y aura un *dernier* de tout; non seulement un dernier temple, un dernier prêtre, mais aussi une dernière naissance d'enfant humain, un dernier lever de soleil, un dernier jour... (MDP, p. 1273, souligné dans le texte)

On sait qu'il s'agit d'une des caractéristiques de l'esprit *fin de siècle* que de s'interroger sur le devenir des civilisations, de poser le temps ancien comme référence absolue et de préférer, par le fait même, les civilisations anciennes à la civilisation contemporaine, comme le souligne Robert Jouanny :

Aux sources du malaise, un malentendu sur le Temps : le voyageur est en quête du temps de l'Histoire, temps de la légende biblique ou du rêve oriental, temps hors du temps, et se trouve confronté au temps contingent d'un monde dont le fait même qu'il soit en devenir lui apparaît comme une trahison⁷³.

Une autre différence apparaît entre les trois écrivains-voyageurs que nous avons vus jusqu'à maintenant : du point de vue de la représentation même de l'Égypte pharaonique, si Denon entretenait un rapport au dessin et Du Camp à la photographie, Loti n'a, à première vue, recours à aucune autre médiation que le discours⁷⁴. Or, cela n'évacue nullement chez lui la prépondérance du visuel ou l'absence de procédés de visualisation, bien au contraire. Sauf qu'ici, la naïveté liée à la découverte et la sensation d'être à l'avant-garde dont Denon faisait

⁷³ Robert Jouanny, *loc. cit.*, p. 270-271.

⁷⁴ Bien que, selon Catherine de Beaulieu, il ait été dessinateur dans ses premiers voyages : « [...] Loti fut dessinateur. Il se fit d'abord connaître en effet, par des dessins, ceux de l'île de Pâques, but de son premier voyage en tant qu'officier de marine. Les textes qu'ils illustrent sont co-rédigés avec sa sœur (celle-ci met en forme les notes que lui envoie son frère); le dessin est premier. » (« L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Loti », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 103)

ses choux gras font place à un procédé particulier : au lieu d'entreprendre une description en présentant ou en nommant un lieu, Loti choisira plutôt de créer une atmosphère par le biais d'une mise en scène⁷⁵. Par exemple, dans le premier chapitre, le sphinx et les pyramides ne sont pas nommés dans l'immédiat : il est d'abord question d'« une colossale effigie humaine [qui] lève la tête, regarde avec ses yeux fixes, et sourit [...] ». (MDP, p. 1243) Puis, l'on voit « trois signes apocalyptiques [qui] s'érigent dans le ciel, trois triangles roses, réguliers comme les dessins de la géométrie, mais si énormes dans le lointain qu'ils font peur [...] ». (MDP, p. 1243) Enfin, quelques lignes plus bas : « Même si l'on n'était pas prévenu, aussitôt on devinerait, car c'est unique au monde, et l'imagerie de toutes les époques en a vulgarisé la connaissance : Le Sphinx et les Pyramides! ». (MDP, p. 1243) La même chose se produit lorsqu'il est en vue de Thèbes :

Des rochers, non, car à mieux regarder, leurs lignes aussitôt s'indiquaient symétriques et droites... Pas des rochers, mais bien des masses architecturales, trop grandes et surhumaines, assises dans des attitudes de stabilité quasi éternelles et d'où sortaient deux pointes d'obélisque aiguës comme des fers de lance... Ah! Oui, j'avais compris à présent : Thèbes! (MDP, p. 1304)

En outre, le même procédé est également utilisé pour présenter des lieux *a priori* non pharaoniques :

Aux carrefours maintenant et sur les places les stèles se multiplient [...]. Leurs groupes immobiles, postés comme au guet, paraissent si peu réels, dans leur imprécision blanche, qu'on voudrait les vérifier en touchant — et du reste on ne s'étonnerait pas trop que la main passât au travers comme il arrive pour les fantômes [...]; il n'y a plus à s'illusionner : ça c'est un cimetière — et nous venons de passer au milieu de maisons de morts, de mosquées de morts, dans une ville de morts!... (MDP, p. 1276)

Ce procédé, qui consiste à passer d'une indétermination à un objet déterminé, est nécessaire à Loti afin qu'il puisse maintenir le lecteur dans l'attente et provoquer la surprise. En effet, plus d'un siècle après Denon, et après les Chateaubriand, Nerval et Du Camp, comment étonner ou surprendre avec un récit de voyage? Que faire quand ce qui était exotique est maintenant

⁷⁵ Pour la question de la théâtralisation chez Loti, on se reportera également à l'article de Catherine de Beaulieu (*Ibid.*).

devenu familier? Comment recréer la distance nécessaire entre le regard du narrateur et l'objet? Comment, en somme, recréer l'effet d'exotisme? Pour Loti, ce sera l'utilisation d'une mise en scène dont le but est de s'approcher au plus près de l'atmosphère qui s'apparente au fantastique.

Dans son cas, toutefois, la théâtralisation du réel est quelque peu différente puisque la plupart des *acteurs* sont absents de la scène. En effet, contrairement à Du Camp, par exemple, Loti met d'abord en scène des lieux, puis des objets, avec comme seul regard celui du narrateur. *La Mort de Philae* ne montre que très peu d'interaction entre Loti et les habitants; c'est comme si la représentation du réel se passait dans le regard du narrateur. À ce propos, Philippe Hamon souligne :

Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur, « à l'intérieur de la vue » [...] ⁷⁶.

On peut dire que Loti constitue le parfait représentant de ce regard intérieur, puisque l'image qu'il décrit est le résultat d'une médiation qui, à défaut d'être métaphoriquement ou matériellement associée au dessin ou à la photographie, n'en est pas moins caractéristique du XIX^e siècle et de l'importance accordée au regard : la fantasmagorie. Max Milner définit cette dernière de la façon suivante :

En face d'une imagination reproductrice, à laquelle une esthétique fondée sur la *mimesis* accordait toute son attention [...], une nouvelle forme d'imagination tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une « autre scène » dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme de rêve, et qui constitue à la fois une voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne

⁷⁶ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, p. 28.

de l'illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde⁷⁷.

Bien que nous ne souhaitions nullement rapprocher la poétique de Loti et celle des auteurs du fantastique au XIX^e siècle, il est tout de même évident que Loti use de jeux de lumières et d'illusions dans ses descriptions afin de déclencher du mouvement autour d'objets qui, dans la réalité, sont plutôt fixes⁷⁸. Les exemples abondent dans *La Mort de Philae*, tout comme dans d'autres textes de Loti. Nous avons déjà soulevé les exemples du sphinx et des pyramides, apparaissant dans un brouillard qui se fond dans un arrière-plan de couleur rose; puis, sous la lune, le sphinx prend littéralement vie, prenant même une forme canine rappelant Anubis, le dieu de la momification :

[...] on n'a pas tardé à l'apercevoir, lui, le Sphinx, moitié colline et moitié bête couchée, vous tournant le dos, dans la pose d'un chien géant qui voudrait aboyer à la lune; sa tête se dressait en silhouette d'ombre, en écran contre la lumière qu'il paraissait regarder, et les pans de son bonnet lui faisaient des oreilles tombantes. (MDP, p. 1246)

Les descriptions de Thèbes constituent également d'excellents exemples de ces effets de lumière. Dès le jour, « l'immense ville-momie » (MDP, p. 1313), selon l'expression même de Loti, s'anime sous les jeux du soleil : comme le désert, elle s'émiette et tombe en poussière; puis, le soir, c'est le début des jeux d'illusion, « comme si de vagues choses-fantômes allaient essayer de s'y passer [...] » (MDP, p. 1314); enfin, la nuit venue, la lune procure la parfaite fantasmagorie, faisant des peintures pariétales ou des bas-reliefs une véritable vision fantastique :

⁷⁷ Max Milner, « Optique et imagination » in *La fantasmagorie*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1982, p. 23.

⁷⁸ Sur l'aspect des jeux d'illusion chez Loti, qui ont été étudiés par rapport à sa conception du désert, on consultera les pages que lui consacre Rachel Bouvet dans son chapitre intitulé « Le paysage désertique » (*op. cit.*, p. 29-77), de même que l'article d'Isabelle Daunais (*loc. cit.*). Cette dernière souligne, dans le sillage de Jurgis Baltrusaitis (*op. cit.*), la question des anamorphoses, qui s'inscrit dans la fascination qu'a eu le XIX^e siècle pour les phénomènes d'optique : « Mélange de calcul et de déformation, d'instrumentation et d'imagination, l'anamorphose est un débordement du scientifique (ou de l'érudition) vers l'imaginaire, ou plutôt un *dédoublé* du scientifique dans l'imaginaire [...] » (p. 143)

La lune! Soudain les pierres du faite, les couronnements, les formidables frises s'éclairent de rayons bien nets, et çà et là, sur les bas-reliefs circulaires des piliers, apparaissent des traînées lumineuses qui révèlent les dieux et déesses inscrits en creux dans la pierre. Ils veillaient par myriades autour de moi, ces personnages, et je le savais. Coiffés tous de disques ou de grandes cornes, ils se regardent les uns les autres, tenant les bras levés, époyant leurs longs doigts, en appel de causerie. (*MDP*, p. 1319)

Enfin, il ne faut pas s'étonner quand Loti, visitant le musée du Caire en pleine nuit, à la lueur de lanternes, voit s'animer tout ce que le musée compte de pensionnaires⁷⁹ :

En m'en allant à travers cette obscurité des salles trop longues, un vague instinct de conservation fait que je me retourne tout de même un peu, pour regarder derrière moi. Il me semble que la dame au bébé lève déjà lentement, avec mille précautions et ruses, sa tête encore tout enveloppée... Tandis qu'au contraire, plus là-bas, les cheveux épars, je la devine bien se dressant d'une saccade impatiente sur son séant, la goule aux yeux d'email [...]. (*MDP*, p. 1262)

Cette visite du musée est également révélatrice du voyage lui-même, en ce sens que l'Égypte parcourue par Loti est, tout bien considéré, aussi figée que les objets d'un musée; la ville-momie de Thèbes, perçue à travers le brouillard diaphane du jour, est même décrite comme une gigantesque carcasse, voire un fossile, comme si Loti parcourait un musée d'histoire naturelle. Dans ce contexte, ce sont véritablement les effets de lumière et la fantasmagorie qui créent l'illusion d'un mouvement, qui donnent une apparence de vie à cette Égypte mortuaire. Tour à tour, les objets deviennent des êtres fabuleux : Anubis, fantômes et goutes peuplent maintenant cette terre qui, jadis, était le centre du monde. On soulignera, néanmoins, que ce procédé n'est pas exclusif à Loti : en effet, certains auteurs anglo-saxons qui ont commencé, vers la fin du XIX^e siècle, à prendre l'Égypte ancienne pour thème, ont recours à des procédés semblables pour donner vie à la figure de la momie. Ainsi, cette figure, toujours objet de collection et de curiosité à l'époque de Denon, voire même à l'époque de Du Camp, devient en cette fin de siècle un être fantasmagorique, à mi-chemin entre la vie et la mort, sur le point de devenir ce vecteur de peur que popularisera le cinéma du XX^e siècle⁸⁰.

⁷⁹ Visite qui a eu lieu grâce à une permission spéciale, obtenue par Gaston Maspero, alors directeur du musée du Caire et du service des Antiquités.

⁸⁰ Pour une analyse plus complète de la figure de la momie, voir notre chapitre 6.

Le parcours muséal de l'œuvre se retrouve également dans la division du texte et des toponymes utilisés. Lorsqu'on regarde le titre des chapitres avec, en regard, une carte de l'Égypte, on s'aperçoit que le nom d'objets, de lieux ou de monuments tient une place importante dans le *scripting* de l'œuvre. En effet, du sphinx à Philae, l'Égypte que rencontre Loti est d'abord et avant tout une suite de noms, dont la seule prononciation suffit à propulser l'imaginaire : noms communs comme *pyramide*, *pharaon*, *obélisque*, *hiéroglyphe* ou *momie*; noms propres, légendaires ou exotiques, tels *Sphinx*, *Isis*, *Philae* ou *Abydos* : « Tout ce qu'il évoque pourtant, ce nom seul d'Abydos!... Rien que se dire : "Abydos est là tout près et j'y arriverai dans un moment" [...] ». (*MDP*, p. 1287) Ainsi, à défaut de faire un véritable voyage dans l'espace comme l'avait fait Denon, Loti fait un voyage dans le temps, à la fois par la nostalgie de l'Antiquité et par le biais du nom, porteur d'exotisme. En effet, il ne faut pas oublier que, avant même le voyage réel, ce qui est à la base du rêve de l'Égypte est l'évocation du nom étranger et exotique qui permet une sorte de voyage imaginaire. Du voyage réel résultera donc la confrontation entre une toponymie exotique et un espace étranger à découvrir et à parcourir⁸¹. Qui plus est, le nom est suffisamment évocateur pour que Loti fasse même disparaître les lieux intermédiaires, voire le voyage entre deux lieux ou sites. Si Denon accorde une importance à l'écriture du parcours, Loti fait plutôt usage de l'ellipse. Si son récit est construit comme une série de stations dans des lieux connus, ce qu'indiquent bien les titres de chapitre, le parcours lui-même, c'est-à-dire le déplacement comme tel d'un lieu à l'autre, est presque absent du texte : il doit plutôt être imaginé par le lecteur. Ainsi, *La Mort de Philae* présente un *scripting* particulier par rapport aux récits de Denon et de Du Camp : c'est le lecteur qui doit combler l'ellipse par une association entre le texte et un parcours qui rappelle celui d'un musée. En effet, comme Loti, qui parcourt le

⁸¹ Il ne faut pas oublier que, outre la bibliothèque, il y a toujours un filtre lexicologique entre le voyageur et les mots dont il se sert pour marquer la toponymie de l'Égypte : en effet, les mots *pyramide*, *sphinx*, *obélisque*, *hiéroglyphes*, etc., sont tous dérivés du grec. De même que les noms de villes qui sont connues à travers le filtre de l'Antiquité grecque ou romaine, comme Thèbes, Memphis, Philae, etc. Le *réel* de l'Égypte passe donc nécessairement par une médiation, ne fut-ce que celle d'emprunts linguistiques. Voir à ce sujet les chapitres 4 et 6.

musée du Caire, le lecteur doit parcourir le texte en s'arrêtant à chaque *station*, que marque chacun des chapitres, du sphinx à Philae, en passant par tous les sites de la Haute Égypte⁸².

On peut alors légitimement poser la question : ce récit est-il représentatif d'un véritable voyage⁸³? En effet, la critique portant sur le récit de voyage marque généralement une distinction entre le voyageur et le touriste⁸⁴ : c'est que, pour le premier, le processus du voyage est important; il ne lui suffit pas seulement de voir, mais de parcourir. Selon ce point de vue, on pourrait affirmer que, des trois récits dont il a été question dans ce chapitre, celui de Loti est certes celui qui colle le moins au voyage proprement dit. Cela dit, en proposant un itinéraire, ne fut-ce qu'un parcours muséal aux relents fantasmagoriques, Loti participe d'un *scripting* de l'Égypte et offre tout de même un regard personnel. Et, à y regarder de près, les contraintes auxquelles il fait face ne sont pas à ce point différentes de celles vécues par ses prédécesseurs : si Denon suivait les militaires, et si Du Camp suivait les linéaments du Nil, créant de ce fait l'itinéraire touristique, Loti doit, à son tour, suivre les touristes. En effet, tout au long de son voyage, sa dahabieh suit le même chemin que les steamers de l'agence Cook; il fait, en quelque sorte, les mêmes arrêts que les touristes, d'où le fait qu'il les rencontre partout, à son grand désespoir. Toutefois, il réussit à établir une distance nécessaire pour que l'effet d'exotisme ait lieu, grâce à des procédés de description reposant sur la visualisation et

⁸² Une autre lecture de ce texte pourrait s'avérer intéressante : à l'image de la lecture que fait Alain Buisine de l'œuvre de Loti (« Cénophages et momies », *op. cit.*), on pourrait également lire *La Mort de Philae* comme un cimetière, puisque Loti se promène d'un *ossuaire* à l'autre, voire d'une pierre tombale à l'autre.

⁸³ On soulignera d'office la question du réaménagement des lettres en récit, bref du travail de construction que représente *La Mort de Philae*. Rachel Bouvet (*op. cit.*, p. 152-162) a souligné un aspect similaire à propos d'un autre voyage de Loti, intitulé *Le désert*. En effet, ce dernier présente une organisation du récit qui tourne autour de l'intertextualité biblique : dans la première partie de son voyage, qui se déroule dans le Sinaï, Loti donne l'impression de suivre le même itinéraire que les Hébreux dans l'épisode de l'Exode, montrant par là une construction faite en fonction d'un imaginaire spécifié.

⁸⁴ On rappellera ici les pages que consacre Adrien Pasquali à ces questions (*op. cit.*, p. 31-39), à propos desquelles ce dernier parle d'« une querelle de degré, non de nature » : « [...] sous couvert d'opposition stylistique et de transparence discursive, elle perpétue une fausse incompatibilité (faire voir, être vrai vs savoir écrire) et une idéologie de l'immédiate innocence, de la pureté simple dont la pratique de nombreux écrivains montre qu'elle peut être travaillée comme un sommet de l'artifice. » (p. 35)

la mise en scène, le rôle du nom et une étonnante capacité à voyager dans le temps. En imaginant les touristes de Louqsor suivre la même procession qu'avaient suivie les prêtres d'Amon il y a quatre mille ans, Loti nous donne à voir alternativement les deux Égypte : l'antique et la moderne.

Denon et Du Camp étaient en quête d'une maîtrise du sens caché de l'Égypte : le premier, par ses connaissances de la bibliothèque et du filtre classique, le second, par un voyage en direction du centre du pays, qui se voulait aussi un voyage au centre du sens de l'imaginaire pharaonique. Or, on l'a vu, celui-ci lui a échappé : Du Camp ne trouve dans l'Égypte, à l'image du sarcophage vide de la pyramide, que la mort. Loti, quant à lui, trouve également la mort, mais il ne recherche plus le sens : il opte plutôt pour l'*effet*. Comme l'origine demeure insaisissable, il faut alors porter attention au moment présent, dans son sens propre : le moment qui a lieu à l'instant même, au gré des variations de la lumière, le moment des fantasmagories. Car une fois ce dernier passé, le rideau se lève : la représentation est terminée. On voit que, chez Loti, le dessin et la photographie ne sont plus d'aucun secours. En ce début du XX^e siècle, il faudra non seulement de la lumière et du mouvement, mais un art qui combine ces deux idées, pour redonner à l'Égypte une seconde vie : le cinéma.

5.4 Conclusion : de Denon à Loti ou la construction de l'objet Égypte

En cette fin de parcours, plusieurs constatations s'imposent. Le récit de voyage dans l'Égypte du XIX^e siècle navigue entre la bibliothèque, médiation par le livre, et le musée, médiation visuelle. Le rapport que vivent les écrivains-voyageurs avec ces deux modalités de parcours est particulier. D'une part, tous réalisent l'impossibilité de voyager en Égypte sans marcher dans de quelconques traces. D'autre part, ils cherchent continuellement à se défaire de cette médiation par l'inclusion d'une expérience personnelle : le dessin chez Denon, la photographie chez Du Camp et la fantasmagorie chez Loti. Toutefois, la médiation dans l'expérience viatique s'avère difficile à évacuer : l'Égypte ne se laisse pas prendre telle quelle et ce, malgré les tentatives de réification des écrivains-voyageurs qui, en imposant une métaphore lisible comme la bibliothèque ou le musée, cherchent à la faire entrer dans les cadres d'une expérience connue.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les collections égyptiennes sont encore à faire; on rappellera que c'est dans la première moitié du siècle que se forment en Europe la majorité des collections portant sur l'Égypte pharaonique. Que ce soit dans les collections ou les ouvrages à prétention scientifique, l'Égypte se construit comme objet, soumis au regard du sujet européen. L'objet égyptien, dans son sens large, devient partie intégrante d'un véritable musée en plein air. Ce qui était exotique à l'origine devient de plus en plus familier au voyageur, au point de devenir, dans la seconde moitié du siècle, un lieu touristique à l'itinéraire préalablement tracé. En outre, nous avons vu que le récit de voyage d'écrivains oscille véritablement entre une prétention scientifique et une volonté de présenter un regard personnel. Entre Denon et Du Camp, c'est peut-être le premier qui, sans en être véritablement conscient, possédait la clé de l'énigme par l'imbrication de l'art du dessinateur à celui de l'écrivain. Car le dessin de Denon, contrairement à la photographie de Du Camp qui est privée de vie, tente de représenter cette même vie, comme des instantanés pris sur le vif. L'objet y est encore nouveau; il doit, pour cela, être dessiné, et conserver ainsi l'impression première. Entre la représentation objective de l'Égypte photographiée et celle plus personnelle rendue par le crayon du dessinateur, la principale différence est le regard du sujet observant. Enfin, chez Loti, l'objet est déjà construit. Depuis l'expédition de Bonaparte, l'Égypte ancienne est devenue un objet de musée; les rives du Nil se sont transformées en une station pour touristes. D'objet vivant l'Égypte est presque devenue un objet mort, à l'image de ces momies dans les vitrines du musée. Pour lui redonner vie, il faut donc user de procédés qui se rapprochent du fantastique; pour que l'effet d'exotisme fonctionne, il faut avoir recours à certains artifices : l'exotisme propre à une expérience naïve a fait place à un exotisme fantasmagorique. Ainsi, la seule façon de présenter dans un récit la vie telle qu'observée sur les bords du Nil consiste à rendre dans l'écriture même un regard personnel, débarrassé de ses prétentions scientifiques. Les trois expériences témoignent, en somme, de l'importance de faire du voyage en Égypte un *événement*.

Aussi, nous avons vu que l'espace littéraire de l'Égypte n'est pas détaché de l'espace réel, et que les deux se construisent de connivence. Il n'y aurait pas d'itinéraire en Égypte s'il n'y avait eu d'emblée tous ces prédécesseurs qui ont ouvert le chemin avant que de populariser ce pays jusqu'à en faire une destination touristique. Chacun des textes que nous

avons parcourus montre une approche différente de l'écrivain. Chez Denon, le voyage est toujours de l'ordre de la contiguïté; l'Égypte y est traversée; temps et espace sont représentés dans l'écriture grâce à l'expédition militaire et scientifique qui s'approche au plus près d'une aventure, donnant lieu à un texte au rythme rapide, à une prose vivante et concise, à une esthétique de la nouveauté relevée sur le mode de l'esquisse, de la rapidité d'exécution du crayon et ce, tant pour le dessin que pour le texte. Il semble donc y avoir une sorte d'adéquation entre les contraintes inhérentes au voyage, l'itinéraire suivi et le texte, puisque tout est une longue suite d'événements et de description de monuments, sans chapitres ou division quelconque. Chez Du Camp, la longue préparation du voyage, jumelée à la mission scientifique, l'apport d'un équipement dévolu à la photographie, l'itinéraire préalablement composé, tout concourt à préparer un voyage plus convenu, ce dont témoigne *Le Nil*, inévitablement tourné vers son inscription dans la tradition littéraire; pour Loti, enfin, à la recherche d'une Égypte témoignant de son riche passé, mais qui ne dévoile plus que des ruines dont la vue engendre des images de la mort, le voyage est une déception dans tous les sens du terme, lui qui marche à son corps défendant dans des traces désormais irrémédiablement touristiques; il procède donc à une sorte d'entreprise de voilement, par le biais d'un exotisme de fantasmagorie, dont le but est, sinon de recréer l'expérience originelle de l'Égypte, à tout le moins de créer une expérience nouvelle. Vivant Denon, en héritier du XVIII^e siècle, distinguait entre la raison et l'occulte, entre la forme et l'informe, soulignant : « [...] il aurait fallu encore bien des séances comme celle-ci pour entreprendre de faire autre chose que des esquisses, et dissiper enfin le nuage mystérieux qui semble avoir de tout temps voilé ces symboliques monuments. » (*VBHE*, p. 120) Après l'entreprise de dévoilement du début du siècle, Loti entreprend, en esprit *fin de siècle*, de revoiler l'objet afin de retrouver la sensation de la nouveauté. Et, comme l'affirmait Alain Buisine, l'entreprise lotienne se caractérise par une transformation du livre en momie⁸⁵. Comme on le verra avec Théophile Gautier, enseveli sous les bandelettes, le livre de l'Égypte demande lui aussi à être un objet de regard, soumis à un dévoilement par le lecteur. Comme le souligne Daniel Oster :

⁸⁵ Alain Buisine, « Cénophages et momies », p. 389-390.

C'est ici qu'on rencontre le paradoxe essentiel du récit de voyage : il se donne au lecteur comme relation d'une découverte, dévoilement d'un ailleurs fondé sur la rencontre quasi inaugurale d'un sujet et d'une civilisation, il joue sur des effets de transparence et d'immédiateté, alors qu'il est lui-même de bout en bout travaillé par des connaissances et des questionnements transplantés, des informations et des récits dont il ne sera jamais que la métaphore, l'avatar, ou la dénégation. / C'est donc le lecteur qui voyage dans l'illusion de ce qui est encore pour lui inconnu [...] ⁸⁶.

Le XIX^e siècle a donc engendré une transformation de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, qui a fait rêver tant d'écrivains. Cependant, on a vu qu'elle était latente dans le récit de Denon, écrit au tout début du siècle, qui manifeste déjà une sorte de désillusion. Mais il faudra attendre les avancées scientifiques de l'égyptologie pour voir une véritable transformation du regard occidental sur l'Égypte. Au XIX^e siècle, c'est donc cet assemblage du rêve et d'une réflexion sur la finitude, que ce soit celle des hommes ou des civilisations, qui emporte toujours la mise. En 1806, Chateaubriand, observant les pyramides de son regard moïseén, ne peut s'empêcher une réflexion sur le rôle du tombeau dans notre représentation de la mort, préfigurant sans doute le texte de Loti. Entre les deux, en plein milieu du siècle, des écrivains comme Du Camp et Flaubert réalisent bien avant Loti que l'objet a peut-être perdu de sa part de rêve. Paolo Tortonese souligne que

[l]e sentiment d'une déperdition de l'authentique est commun aux voyageurs de cette époque, ainsi que le sentiment d'être en retard, par rapport à une expérience pleine, lumineuse et intense comme celle qu'ont voulu communiquer les prédécesseurs [...] ⁸⁷.

Bien que tous les écrivains redisent en litanie que l'Égypte est éternelle, on est tout de même passé du rêve naissant d'un pays à découvrir, catalyseur d'un exotisme de la nouveauté, à un pays qui contemple sa propre mort, telle l'Isis de Loti qui, en se mirant dans les eaux qui entourent Philae, contemple la déchéance de son monde. L'exotisme réside maintenant dans ces effrayantes momies que la nuit fait sortir de leurs tombeaux...

⁸⁶ Daniel Oster, *loc. cit.*, p. 46.

⁸⁷ Paolo Tortonese, « Présentation et notes au *Voyage en Égypte* », in Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, Paris, La Boîte à Documents, 1991, p. 12.

CHAPITRE 6

L'ÉGYPTÉ DU ROMANCIER : LA « BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE¹ » DE THÉOPHILE GAUTIER

Un chimérique peut naître de la surface noire et blanche des signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles.

Michel Foucault

Théophile Gautier représente un cas unique dans le cadre de notre étude : il est le seul qui ait tenté de présenter, par le biais de la fiction, une Égypte pharaonique dépourvue de tous les oripeaux isiaques ou ésotériques qui la couvraient depuis longtemps. Aucun autre écrivain du XIX^e siècle n'a autant cristallisé dans une œuvre son rêve de l'Égypte : contrairement aux écrivains-voyageurs comme Denon, Du Camp ou Loti, qui ont proposé des récits de leurs pérégrinations en Égypte *après* en avoir parcouru le territoire, Gautier a écrit l'essentiel de son œuvre égyptisante *avant* d'avoir mis les pieds sur la terre des pharaons. En effet, on sait que Gautier n'a pu faire le voyage d'Égypte qu'en 1869, donc onze ans après avoir écrit le plus célèbre des romans de la littérature française du XIX^e siècle portant sur l'Égypte pharaonique : *Le Roman de la momie*². Auparavant, deux nouvelles montraient déjà que la fascination pour l'Égypte chez Gautier s'imbriquait dans un orientalisme caractéristique de son époque : « Une nuit de Cléopâtre » et « Le Pied de momie ».

¹ Nous empruntons cette expression à Michel Foucault qui l'appliquait à une étude sur la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert (*La Bibliothèque fantastique. À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995 [1983]).

² *Le Roman de la momie* a paru en feuilleton dans *Le Moniteur universel* du 11 mars au 6 mai 1857, puis en volume l'année suivante chez Hachette.

Ces trois textes, particulièrement le roman, feront l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre qui suit. Nous verrons en premier lieu, à travers ses deux nouvelles, comment se dessine l'Égypte de Gautier, qui s'entrelace avec un désir d'Orient propre à son époque, de même qu'avec une fascination qu'il éprouvait pour l'objet. En second lieu, nous porterons un regard sur cet objet fortement emblématique d'une conception particulière de la mort et de l'éternité qui caractérise le XIX^e siècle : la momie. Enfin, le roman fera l'objet d'une analyse orchestrée, d'une part, autour de la question de sa source principale, l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* d'Ernest Feydeau, d'autre part, autour de la question du rapport entre l'image et l'écrit et de la construction de l'espace en littérature, ce qui mettra en valeur le lien qu'a instauré Gautier entre le mythe et le référent dans sa représentation de la ville de Thèbes. Toutefois, vu l'importance que possède la question des rapports entre l'image et l'écrit chez Gautier — *a fortiori* leur part dans la représentation de l'objet — il importe d'entrée de jeu de porter une courte réflexion sur le rôle joué par le regard dans l'œuvre romanesque de celui qui était également poète et critique d'art³.

6.1 L'œuvre romanesque de Théophile Gautier : une poétique du regard

Les œuvres de Théophile Gautier constituent un excellent exemple pour mesurer les rapports entre l'image et l'écrit en littérature. En effet, l'une des principales caractéristiques de l'œuvre critique, poétique et romanesque de Gautier consiste à transposer le monde de l'art (peinture, gravure, sculpture, etc.) dans le monde du texte. Or, comment un écrivain qui participe d'une esthétique de l'art pour l'art — et qui est, par conséquent, à la recherche d'une image originale — peut-il concilier cette recherche d'un idéal artistique en narrativisant une œuvre déjà existante? Alain Montandon explique la question de la *séduction* de l'œuvre d'art chez Gautier par l'« écart entre réalité et rêve de l'idéal » qui caractérise les personnages principaux de ses récits :

L'œuvre d'art tient sa séduction du fait qu'elle renvoie à un modèle réel, qui a existé, et de l'illusion créée de sa propre réalité. Si le héros a fui le réel par

³ Gautier a été critique à *La Presse* d'Émile Girardin entre 1836 et 1855, puis au *Moniteur universel* de 1855 à 1870. Il a également été associé à la revue *l'Artiste*, dont il a été le rédacteur en chef de 1856 à 1859.

déception, l'œuvre d'art est pour lui l'occasion de la création d'une autre réalité, plus intense et plus réelle, dont il attend des preuves d'existence les plus tangibles, tout en maintenant l'écart⁴.

Si l'œuvre littéraire de Gautier se veut surtout descriptive, c'est moins dans le dessein d'imiter servilement la réalité que pour montrer que l'œuvre littéraire et l'œuvre d'art font front commun dans cette tentative d'atteindre un idéal artistique. Et comme le soulignait Montandon, cette quête ne se fait pas sans une véritable conscience qu'il y a un *écart* entre cet idéal et le réel. Par le fait même, les procédés de transposition intersémiotique qui créent l'iconotexte narratif pour faire surgir cet idéal sont mis en valeur, rapprochant la poétique de Gautier d'une quête de la *mimésis*. Comme nous l'avons vu précédemment avec, entre autres, Philippe Hamon et Liliane Louvel, la description qui caractérise la transposition d'art met au premier plan le travail de l'écrivain. C'est sur ces procédés que nous allons nous attarder quelque peu maintenant.

Marc Eigeldinger, pour sa part, a relevé « trois aspects distincts » de l'« inscription de l'œuvre d'art dans l'œuvre narrative » de Gautier⁵. On soulignera particulièrement deux d'entre eux : en premier lieu, « l'allusion à une œuvre picturale », qui consiste principalement à créer immédiatement un lien avec une œuvre d'art, procédé se rapprochant, selon le mot de Eigeldinger, de l'intertextualité. Cette caractéristique permet, d'une part, de créer un lien avec ce qui constitue la Beauté idéale selon Gautier et, d'autre part, de faciliter chez le lecteur la vision imaginaire de l'objet, par « sa valeur allusive »⁶. En second lieu, la transposition d'art,

⁴ Alain Montandon, « Écritures de l'image chez Théophile Gautier », in Peter Wagner (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996, p. 113.

⁵ Marc Eigeldinger, « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 4 (« L'Art et l'Artiste », 2 vol.), 1982, p. 298. Ce que Eigeldinger désigne comme la « mise en abyme de la peinture dans le récit » ne s'applique qu'à quelques exemples d'œuvres, dont *La Toison d'or*. On n'en tiendra donc pas compte ici.

⁶ Peter Whyte (« La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Théophile Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 4 (« L'Art et l'Artiste », 2 vol.), 1982, p. 284) souligne également le fait que les références, en tant qu'elles sont de l'ordre de l'énonciation plutôt que de l'énoncé, invitent le lecteur à participer au texte : « Chez Gautier les références sont presque toujours explicites; le romancier ne tient pas à cacher son jeu [...]. L'écrivain

qui porte sur « l'évocation de l'œuvre plastique, de ses contours et de ses couleurs, fixés par les moyens de l'écriture [...] »⁷ constitue la caractéristique la plus proche de ce que nous avons défini précédemment comme l'*ekphrasis* ou l'iconotexte narratif, selon la définition que l'on choisit d'adopter⁸. Par rapport à la simple allusion, cette caractéristique vise à transposer l'essence d'une œuvre d'art dans le cadre précis d'un texte, conservant à ce dernier — et cela est essentiel — une atmosphère en tous points semblables à celle évoquée par la contemplation du modèle. En outre, la transposition peut s'avérer utile surtout lorsqu'il s'agit de faire le portrait d'un personnage : par exemple, le texte pourra mettre en valeur une sculpture lorsque la description concernerait la forme, ou une peinture lorsqu'elle insisterait sur la couleur. Pour Alain Montandon, cependant, ce rapport n'est pas toujours représentatif d'une adéquation positive :

Le signe de la matérialité de l'œuvre est un signe inquiétant : pour la sculpture Gautier relève la froideur des statues, témoin de l'absence de vie du simulacre mortifère, et pour la peinture, la rugosité même de la pâte⁹.

Enfin, on voit que ces deux aspects relevés par Eigeldinger ne sont pas à ce point différents l'un de l'autre : la différence entre l'allusion et la transposition est plutôt ténue, et porte surtout, dans le second cas, sur les moyens utilisés par l'écrivain pour faire surgir l'image dans le texte, rappelant par le fait même la définition traditionnelle de l'*ekphrasis*, voire de l'hypotypose, avec son effet sur le lecteur qui doit rendre l'objet *présent* à la lecture du texte.

Si l'on a beaucoup insisté sur l'importance du regard dans son œuvre romanesque ou poétique, il faut admettre que son œuvre critique n'est pas en reste, comme le montre Lisette

fait appel à notre propre culture artistique, nous invite à participer, par une association d'idées, à l'élaboration de son texte qui en acquerra une valeur expressive mieux définie. »

⁷ Marc Eigeldinger, *loc. cit.*, p. 306.

⁸ Marc Eigeldinger souligne : « Ce penchant à découvrir la perfection dans l'imaginaire plastique a incité Gautier à inscrire l'œuvre d'art dans ses récits avec une fréquence qui n'est apparemment égalée par aucun de ses contemporains. » En effet, Eigeldinger distingue pas moins de « 250 occurrences dans trente romans et récits. » (*Ibid.*, p. 297-298)

⁹ Alain Montandon, *loc. cit.*, p. 114.

Tohmé-Jarrouche¹⁰, qui a judicieusement choisi l'expression *promenade descriptive* pour caractériser les textes de Gautier sur l'art, particulièrement son *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*¹¹. Le mot *promenade* nous paraît important; il décrit, en fait, le véritable parcours que suit Gautier dans le musée du Louvre qu'il cherche à présenter à ses lecteurs comme s'ils étaient eux-mêmes des visiteurs en pleine déambulation :

Entrons donc sans plus tarder, car nous avons à parcourir un labyrinthe de chefs-d'œuvre, dont notre description sera le fil. Traversons d'un pas rapide la grande galerie du Musée Napoléon III, où nous reviendrons un autre jour; ne nous laissons pas séduire par les terres cuites et les bijoux de la collection Campana, et pénétrons dans cette vaste salle qui est comme la tribune de l'école française¹².

Malgré la promenade, Gautier n'a pas le choix de s'arrêter sur les tableaux qu'il veut décrire; à ce moment, selon Tohmé-Jarrouche, c'est le tableau lui-même qui devient *décrit* par la plume de Gautier :

Cette « promenade descriptive » se poursuit par le regard face à chaque pièce d'art. Tout voir, voir de près, de loin, de tous côtés et tout décrire, tel est le devoir du critique [...]. La description ambulatoire au sein du tableau s'articule par moments comme une description procédurale¹³.

Afin de donner une idée de ce type de description dont fait preuve Gautier, on prendra comme exemple un peintre ayant contribué à façonner le mythe de Napoléon, Antoine-Jean Gros, et son tableau *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*¹⁴. D'abord, Gautier donne l'élément central de la peinture, Napoléon et la scène qui se déroule autour de ce personnage :

¹⁰ Lisette Thomé-Jarrouche, « L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, 1998, p. 132.

¹¹ Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, Séguié, 1994 [1882]. Cet ouvrage est une réédition posthume d'un texte, « Musée du Louvre », qui avait d'abord paru dans un collectif préparé en vue de l'Exposition universelle de 1867 : *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Lisette Tohmé-Jarrouche, *loc. cit.*, p. 132.

¹⁴ Il s'agit d'un tableau peint en 1808. Cf. figure 15, p. 359.

Monté sur son cheval de couleur isabelle, et vêtu d'une pelisse de satin gris bordée de fourrures, qu'il portait en effet ce jour-là, l'Empereur parcourt le champ de bataille jonché de morts et de blessés [...]. Le héros contemple avec mélancolie le spectacle sinistre qui l'entoure, et levant au ciel sa main de marbre semblable à celle d'un dieu antique, il semble, en face de cette hécatombe humaine, déplorer le prix que coûte la gloire. Des Lithuaniens embrassant sa botte implorent sa miséricorde, tandis que près de lui caracole son brillant état-major, parmi lequel piaffe Murat dans son costume théâtral¹⁵.

Puis, son regard se porte sur la périphérie du tableau, parcourant ce dernier du premier plan à l'arrière-plan :

Au premier plan, des chirurgiens donnent leurs soins à des blessés à demi enfouis sous la neige, les débris de caissons et d'affûts, les cadavres et le hideux détrit de la bataille. Au fond, sous le ciel noir, s'étend la vaste pleine (sic) blanche où s'ébauche la silhouette de quelque cheval se relevant et que rayent les lignes lointaines des troupes tombées sur place. Eylau qui brûle éclaire la scène de sa torche sinistre¹⁶.

Le *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* contient donc deux types de descriptions : d'une part, la description qui invite le lecteur à déambuler dans le musée et qui correspond à l'invite de Gautier utilisant l'impératif (*entrons, traversons, pénétrons*); d'autre part, la description de l'œuvre même, qui est présentée comme une critique d'art, où Gautier nous promène par sa vue dans l'espace du tableau même (premier plan, arrière-plan, etc.). Or, nous l'avons noté, cette description implique que le narrateur-critique se soit stationné devant le tableau; la déambulation doit laisser sa place aux œuvres qui sont à décrire. Ce rapport entre la *description ambulatoire* et la *description « postée »* a été relevé par Philippe Hamon dans son analyse du *descriptif*, qui présente la première comme un « discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours [...], succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile [...], tandis que la seconde « est [...] assumée dans ses variations et dans sa mobilité impressionniste [...] par un personnage immobile,

¹⁵ Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, p. 12-13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

« arrêté », assis, ou accoudé à une fenêtre¹⁷. » On notera que, par la suite, Hamon a lui-même présenté l'*antiquaire romantique*, le « [grand] arpenteur de villes, de monuments et de sites archéologiques¹⁸ », comme un « sémiomane déambulatoire ». Les travaux de Hamon sur la description montrent, on le voit, ce lien entre le regard descriptif et la position occupée par le narrateur-descripteur. Nous pouvons, à notre tour, qualifier ainsi le narrateur des textes fictifs de Gautier qui, on le verra au cours de ce chapitre, est avant tout un *œil* descripteur et qui, en fait, se qualifiait lui-même de « daguerréotype littéraire », comme le souligne Maxime Du Camp :

Chez lui, « l'œil du peintre » a une puissance extrême, cet œil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l'ensemble et le détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l'image contemplée et ne l'oublie jamais. Parfois il en arrive, par l'intensité même de la sensation éprouvée, à une transposition d'art; le *ut pictura poiesis* a été vrai pour lui, plus peut-être que pour tout autre. Du reste, il le proclame lui-même. Il s'excuse d'avoir donné quelques détails sur la cathédrale de Tolède, presque comme d'une faute, tout au moins d'un entraînement involontaire, et il ajoute : « Nous ne sommes pas coutumier du fait, et nous allons revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire »¹⁹.

Si, d'entrée de jeu, nous avons relevé ces procédés, c'est pour mieux mettre en valeur ce qui va suivre : en effet, l'analyse que nous proposons du *Roman de la momie* à la fin de ce chapitre mettra au premier plan la technique descriptive de Gautier. On verra également que la construction romanesque de l'Égypte reposera sur une utilisation de la bibliothèque et la mise en place d'un musée personnel, où nous trouverons tour à tour les diverses manières de voir et décrire des objets, voir et décrire des images, enfin lire et décrire des textes. Ce qui surgira de ce parcours sera à proprement parler l'Égypte romanesque de Gautier, une Égypte qui, pour l'instant, reste toujours mystérieusement enfermée derrière les dos nervurés qui forment la façade de sa bibliothèque. C'est à nous maintenant d'ouvrir les premiers livres...

¹⁷ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, p. 175. Hamon souligne dans ce passage qu'il emprunte le concept de *description ambulatoire* à Robert Ricatte.

¹⁸ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 55.

¹⁹ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890, p. 94-95 (cité dans Marta Caraion, *op. cit.*, p. 216-217). Du Camp se réfère ici à un passage tiré du *Voyage en Espagne* de Gautier.

6.2 D'«Une nuit de Cléopâtre» au «Pied de momie» : l'Égypte en fragments

La différence que l'on peut remarquer entre les premières œuvres de Théophile Gautier portant sur l'Égypte et son *Roman de la momie* justifie notre décision de les aborder dans l'ordre chronologique de leur publication. Nous verrons alors se dessiner, dans les vingt ans qui séparent les deux nouvelles et le roman, une Égypte aux contours mieux définis qui, au fur et à mesure des écritures, se détachera d'un arrière-plan oriental ou fantastique. Cependant, malgré une avancée dans le savoir égyptologique, le rêve de l'Égypte pharaonique chez Théophile Gautier se confondra toujours avec le rêve de l'Orient, à tel point qu'il peut sembler difficile de séparer ces deux imaginaires. Gautier lui-même évoque comme origine de la fascination qu'il porte à l'Égypte un tableau du peintre orientaliste Prosper Marilhat, *La Place de l'Esbekieh au Caire*, présenté en 1834, dont il a fait la critique :

La Place de l'Esbekieh au Caire! Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de reconnaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé [...]²⁰.

La présence d'un tableau à l'origine d'une fascination pour un imaginaire n'est pas sans surprendre chez un auteur comme Gautier : outre le fait que cela marque l'aspect *a priori* visuel de son rêve oriental, cela montre aussi que ce dernier repose sur un objet²¹. Gautier n'est d'ailleurs pas le seul de son époque à rêver l'Égypte à travers le mirage de l'Orient : on l'a vu précédemment, plusieurs écrivains se rendent en Égypte d'abord pour vivre le rêve oriental et non pour visiter le monde pharaonique; c'est le cas de Gérard de Nerval par exemple. Ainsi dans plusieurs textes du XIX^e siècle, les pyramides côtoient les tombeaux des califes et les mosquées côtoient les temples, comme le montre l'anecdote fort amusante

²⁰ Théophile Gautier, « Marilhat » in *Voyage en Égypte*, p. 104. (Originellement paru dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} juillet 1848)

²¹ Marta Caraion (*op. cit.*, p. 348) souligne fort justement : « Le tableau de Marilhat fonctionne comme déclencheur de l'opération rétrospective. Pour que la nostalgie des origines s'éveille, un objet (une trace) doit provoquer le mécanisme de la réminiscence ancestrale. »

relevée par Laïla Enan au sujet d'une lettre qu'un officier de l'expédition d'Égypte écrit à sa femme :

Après le déjeuner, notre curiosité fut comblée par la visite du palais où résidaient autrefois les Pharaons. L'imposant vestibule demeure intact; il est orné par de splendides colonnes cannelées en granit; au plafond, subsistent encore quelques mosaïques d'une rare beauté [...]. Ces mosaïques sont d'une étonnante solidité²² !

Comme le souligne Enan, l'officier a confondu ici la citadelle du Caire, construite au XII^e siècle après Jésus-Christ, et le monde pharaonique, ce qui explique l'étonnante préservation du « palais ». Néanmoins, cette méprise illustre parfaitement cette idée que « [pour] tout Français moyen [...], toute pierre en Égypte EST, et ne peut être, que « pharaonique » : la Citadelle, même moyenâgeuse, ne peut être QUE « le Palais des Pharaons »²³. »

C'est donc plongé dans cet engouement généralisé pour l'Orient que Gautier écrit son premier récit sur l'Égypte ancienne, « Une nuit de Cléopâtre », qui paraît en 1838²⁴. Résumons rapidement l'intrigue, qui indique à elle seule l'une des caractéristiques de l'imaginaire social de l'époque, et qui se déroule durant la période dite de la « vie inimitable²⁵ » : Cléopâtre, qui s'ennuie mortellement en l'absence de Marc Antoine, offre une nuit inoubliable à un jeune homme tombé amoureux d'elle. Toutefois, il s'agit d'un pacte :

²² Laïla Enan, « L'Égypte pharaonique : un mythe, des romans français aux romans égyptiens », in Robert Ilbert et Philippe Joutard (dir.), *Le Miroir égyptien*, Actes des Rencontres Méditerranéennes de Provence, 17-19 janvier 1983, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1984, p. 33.

²³ *Ibid.*, p. 34. (souligné dans le texte)

²⁴ En fait, le texte a d'abord paru en feuilleton en novembre et décembre 1838, avant de paraître en volume en janvier 1839, puis dans les nouvelles publiées en 1845 chez Charpentier. C'est ce dernier texte que l'éditeur a reproduit dans l'édition de La Pléiade qui nous sert d'édition de base (« Une nuit de Cléopâtre », in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 739-772).

²⁵ Edith Flammarion (*Cléopâtre, vie et mort d'un pharaon*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1993, p. 63) souligne : « La vie qu'il [Marc Antoine] mène avec Cléopâtre se déroule sous le signe des fêtes et des plaisirs. La reine ne le quitte pas : elle l'accompagne à l'escrime, à la chasse, joue avec lui aux dés, lui offre des banquets raffinés dans une vaisselle enrichie de pierres précieuses. Avec un groupe de compagnons, ils forment une sorte de confrérie qui se livre à ce qu'ils nomment la « vie inimitable » — *amimetobion* — dans une joie, une liberté, une ivresse de vivre permanentes : c'est une véritable mystique qu'ils ont érigée en mode de vie, réservée à une élite tant sociale qu'intellectuelle. »

elle lui offre cette nuit contre sa vie (textuellement : « ta vie pour une nuit²⁶ »), car ce dernier l'avait observée dans le lieu interdit par excellence des contes orientaux : le harem — plus précisément, dans le cas présent, les mythiques *bains* de Cléopâtre —. Dans ce récit, Cléopâtre est surtout représentative de la figure qu'une certaine littérature a rendue célèbre depuis les *Vies* de Plutarque et le *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, notamment, et que la peinture a reprise abondamment, celle de la femme fatale, d'une beauté éblouissante, qui est en même temps « la rieuse et la folle » (*UNC*, p. 749) :

Sur cet étrange oreiller reposait une tête bien charmante, dont un regard fit perdre la moitié du monde, une tête adorée et divine, la femme la plus complète qui ait jamais existé, la plus femme et la plus reine, un type admirable, auquel les poètes n'ont pu rien ajouter, et que les songeurs trouvent toujours au bout de leurs rêves : il n'est pas besoin de nommer Cléopâtre²⁷. (*UNC*, p. 743)

Une grande partie des clichés orientalistes qui ont caractérisé cette reine d'Égypte sont convoqués dans le texte : « Essayer des poisons sur des esclaves, faire battre des hommes avec des tigres ou des gladiateurs entre eux, boire des perles fondues, manger une province, tout cela est fade et commun²⁸ ! » (*UNC*, p. 756) Cette femme-fantasma est aussi représentative d'une des principales caractéristiques qu'on associe à l'Orient au XIX^e siècle : la barbarie. L'exemple du banquet final est éloquent à cet égard ; on peut même, d'une certaine façon, y lire un avant-goût du *Salammbô* de Flaubert, qui paraîtra un peu moins de trente ans plus tard et qui répondra, à sa manière, à la prétérition dont fait usage Gautier dans son conte :

²⁶ Théophile Gautier, « Une nuit de Cléopâtre », p. 766. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, dans le texte, par le sigle *UNC*, suivi de la pagination.

²⁷ Nous ne reviendrons pas ici sur le mythe personnel de la femme chez Gautier, dont l'ensemble de ses œuvres constitue la représentation. Ainsi, la femme inaccessible que représente Cléopâtre, par exemple : « Une reine, c'est quelque chose de si loin des hommes, de si élevé, de si séparé, de si impossible ! » (*UNC*, p. 749) Ou encore, le thème de l'amour impossible (sur lequel reposera également *Le Roman de la momie*), les âmes romantiques des personnages, le thème espagnol emprunté à *Ruy Blas*, etc. Sur ces aspects dont « Une nuit de Cléopâtre » constitue l'un des représentants, nous renvoyons plutôt le lecteur à la notice de Pierre Laubriet dans l'édition de La Pléiade (*op. cit.*, p. 1398-1414).

²⁸ Comme l'a montré Alexandre Cabanel dans son tableau intitulé *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (cf. figure 16, p. 360).

Nous avons à décrire une orgie suprême, un festin à faire pâlir celui de Balthazar, une nuit de Cléopâtre. Comment, avec la langue française, si chaste, si glacialement prude, rendrons-nous cet emportement frénétique, cette large et puissante débauche qui ne craint pas de mêler le sang et le vin, ces deux pourpres, et ces furieux élans de la volupté inassouvie se ruant à l'impossible avec toute l'ardeur de sens que le long jeûne chrétien n'a pas encore matés? (*UNC*, p. 767)

Le recours à l'imaginaire oriental n'est donc pas sans surprendre puisqu'il s'agit d'un univers que Gautier connaît bien, tandis que l'égyptologie naissante de l'époque ne constitue pas la source principale du récit. En effet, l'Égypte présentée par Gautier se limite à des connaissances glanées ici et là, particulièrement chez Champollion dont les *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie* avaient paru durant les années 1828-29, de même que l'ouvrage de l'égyptologue anglais Wilkinson, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, qui avait paru un an avant la publication de la nouvelle, soit en 1837²⁹.

On reconnaît déjà, en revanche, des éléments qui se retrouveront dans *Le Roman de la momie* vingt ans plus tard, particulièrement le regard porté sur l'Égypte comme une terre à la fois mortuaire et mortifère. Ici, par contre, ce regard est plus proche du fantastique; la célèbre description du chapitre II, où le personnage de Cléopâtre se confie à sa servante, est éloquente à ce sujet :

De la prunelle enflammée de ce ciel de bronze il n'est pas encore tombé une seule larme sur la désolation de cette terre, c'est un grand couvercle de tombeaux, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre; [...] [l']imagination n'y produit que des chimères monstrueuses et des monuments démesurés; [...] [à] droite, à gauche, de quelque côté que l'on se tourne, ce ne sont que des monstres affreux à voir, des chiens à tête d'homme, des hommes à tête de chien, des chimères nées d'accouplements hideux dans la profondeur ténébreuse des syringes [...]. (*UNC*, p. 747)

Puis, un peu plus loin, c'est une description on ne peut plus caractéristique du thème de la mort qui montre le regard porté sur l'Égypte :

²⁹ Pour les considérations *égyptologiques* de la nouvelle et des sources qu'a utilisées Gautier, on se reportera à la notice et aux notes établies par Pierre Laubriet dans l'édition citée (p. 1398-1414 pour la notice et p. 1415-1429 pour les notes).

Ici, l'on dirait que les vivants n'ont d'autre occupation que de conserver les morts; des baumes puissants les arrachent à la destruction; ils gardent tous leur forme et leur aspect; l'âme évaporée, la dépouille reste. Sous ce peuple il y a vingt peuples; chaque ville a les pieds sur vingt étages de nécropoles; chaque génération qui s'en va fait une population de momies à une cité ténébreuse : sous le père vous trouverez le grand-père et l'aïeul dans leur boîte peinte et dorée, tels qu'ils étaient pendant leur vie, et vous fouilleriez toujours que vous en trouveriez toujours³⁰! (UNC, p. 748)

Au-delà de ces considérations somme toute conformes à l'imaginaire social de l'époque, l'Égypte se caractérise à prime abord par son opacité : elle n'est qu'un pur signifiant, dont Cléopâtre cherche en vain le signifié, cette terre des morts étant décrite comme une *terre des mots* dont seule la surface lisible, pour ne pas dire visible, est accessible à la compréhension :

Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planches, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la terre, où la lumière n'arrive pas, où les flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout, et toujours, *d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus* et qui appartiennent sans doute à des créations disparues; prodigieux travaux enfouis, où tout un peuple s'est usé à écrire l'épithaphe d'un roi! Du mystère et du granit, voilà l'Égypte [...]! (UNC, p. 747-748, nous soulignons)

On pourrait, bien sûr, souligner que l'origine grecque de Cléopâtre fait en sorte qu'elle se sent étrangère à cette culture qui la précède déjà de près de trois mille ans; or, l'égyptologie a démontré, au contraire, que cette « dernière descendante des pharaons — même si cette descendance n'était que fictive —³¹ » s'était fait représenter sous la forme d'Isis-Hathor, culte fort populaire à l'époque des Lagides³², sans doute pour se rapprocher du peuple

³⁰ On notera toutefois l'aspect prémonitoire de ce passage; vingt ans plus tard, Ernest Feydeau (*op. cit.*, p. 156) reprendra sensiblement la même image : « Là, sous ces amas dénudés, crevassés, exfoliés de blocs arides, dorment les générations mortes qui, d'année en année, vont se ranger sous les sombres plafonds de cette immense nécropole, le fils suivant le père, le père l'aïeul, l'aïeul le bisaïeul, à l'infini [...] »

³¹ Nicolas Grimal, *op. cit.*, p. 9.

³² On notera, toutefois, qu'il s'agit ici aussi d'un culte syncrétique, à l'image de toute la basse époque (voir à ce sujet, notre chapitre 4), dans lequel la déesse représente le désir amoureux et l'ivresse. La représentation de Cléopâtre en Isis-Hathor — c'est-à-dire où elle porte sur la tête les deux cornes qui enserrant le disque solaire — se retrouve entre autres sur les murs du temple de Dendérah. (cf. figure 17, p. 361)

égyptien. Si l'incompréhension de Cléopâtre vis-à-vis de l'histoire de l'Égypte peut se débattre sur le terrain de l'égyptologie, elle est certes représentative de celle du Théophile Gautier de 1838. Malgré le recours à Champollion ou à Wilkinson qui, à tout prendre, se limite surtout à l'utilisation de noms à consonance égyptisante, que ceux-ci qualifient un lieu ou un personnage (*Kémé* pour l'Égypte, *Hopi-Mou* pour le Nil, « Meïamoun, fils de Mandouschopsch », « Nephté, la fille du prêtre Afomouthis », « Phrehipephbour », etc.), l'Égypte de Gautier reste généralement tributaire de l'imaginaire social de l'époque, et n'apporte aucun élément véritablement nouveau à cet imaginaire.

Ainsi, ce que Gautier ne peut comprendre, il le présente par le biais d'un signifiant qu'il connaît bien et que nous avons rencontré au chapitre précédent : la bibliothèque. Au même titre d'ailleurs que les fréquents recours à des mythes ou des figures qui ne sont pas égyptiennes, tels Dionysos, le cyclope ou le labyrinthe, Gautier saupoudre son récit de références aux auteurs antiques (Homère, Pétrone), particulièrement dans son utilisation de la comparaison :

« — un brouillard d'étoffe, de l'air tramé, *ventus textilis*, comme dit Pétrone — » (*UNC*, p. 745); « jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'œil d'un cyclope! » (p. 746); « Qui n'a jamais été sérieusement épris d'Héré aux bras de neige, de Pallas aux yeux vert de mer? qui a jamais essayé de baiser les pieds d'argent de Thétis et les doigts roses de l'Aurore? » (p. 749); « les cendre du vieux Priam, les neiges d'Hippolyte lui-même n'étaient pas plus insensibles et plus froides » (p. 753); « Ixion, qui fut amoureux de Junon, ne serra dans ses bras qu'une nuée, et il tourne éternellement sa roue aux Enfers » (p. 754); « m'en veux-tu d'avoir repoussé Lamia, l'hétaïre d'Athènes, ou Flora, la courtisane romaine? » (p. 755), etc.

On pourrait multiplier les exemples à l'envi; disons simplement, pour résumer, que le texte est couvert de ces références, en quelque sorte, comme les murs des hypogées ou des temples sont couverts d'hiéroglyphes. Si l'on ajoute les emprunts que fait Gautier à l'imaginaire oriental, ce dernier étant aussi partie intégrante de la bibliothèque de l'écrivain de l'époque, « Une nuit de Cléopâtre » présente en surface toute une couche de signifiants parfaitement lisibles au lecteur frotté de culture classique et d'orientalisme, pour qui l'Égypte demeure exotique et mal définie. Devant l'incapacité de lire les signes de l'Égypte qu'il prend dans l'égyptologie naissante, Gautier y surimpose un autre texte, lisible celui-là, qui sert de médiation. Le résultat est que le texte met au premier plan le seul aspect exotique, c'est-à-dire

celui marqué par la distance entre le connu et le lointain. Gautier reste visiblement à distance de l'Égypte qui se définit lentement par la culture savante en ce premier tiers du XIX^e siècle; sa propre description du pays des pharaon présente toujours fortement cette émulsion de vague érudition et de désir d'Orient.

En 1840, deux ans après sa nouvelle sur Cléopâtre, Gautier fait paraître une autre nouvelle inspirée de l'imaginaire de l'Égypte : « Le Pied de momie ». Depuis l'étude de Jean-Marie Carré sur Gautier³³, on s'accorde à considérer que ce conte trouve son origine dans le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Denon. En effet, ce dernier soulignait avoir rapporté un pied de momie qui devait avoir appartenu à une femme :

J'observais tout ce que je rencontrais, et je mettais dans mes poches tout ce que je trouvais de fragments portatifs. À l'inventaire que j'en fis depuis je trouvai [...] un petit pied de momie, qui fait pas moins d'honneur à la nature que les autres morceaux en font à l'art; c'était sans doute le pied d'une jeune femme, d'une princesse, d'un être charmant, dont la chaussure n'avait jamais altéré les formes, et dont les formes étaient parfaites; il me sembla en obtenir une faveur, et faire un amoureux larcin dans la lignée des Pharaons. (VBHE, p. 312)

En légende de l'illustration qu'il propose de ce pied dans son ouvrage, intitulée « Fragment d'une momie », Denon souligne :

Fragment d'une momie, que j'ai trouvé dans les tombeaux des rois à Thèbes; [...] l'élégance, la délicatesse et la perfection de ses formes ne laissent pas douter que ce ne fût le pied d'une jeune fille adulte; son pouce relevé, son premier doigt allongé, le petit doigt remonté, la courbure élégante du cou-de-pied, sa virginale conservation, l'intégrité de ses ongles, annoncent que celle à qui tout cela appartenait était un personnage distingué, dont le pied n'avait jamais été fatigué par de longues marches, ni froissé par aucune chaussure [...]. (VBHE, illustration hors texte, n° 39)

Il est intéressant de constater que Gautier a presque repris mot à mot les commentaires de Denon dans la description qu'il fait de son *pied de momie*. En effet, dans son conte, un jeune homme — qui est également le narrateur — trouve chez un antiquaire un pied qu'il croit être de bronze et qu'il destine à servir de serre-papier :

³³ Jean-Marie Carré, « L'Égypte inspiratrice de Théophile Gautier », in *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (IFAO), 1956, p. 135-209.

Je fus surpris de sa légèreté; ce n'était pas un pied de métal, mais bien un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie : en regardant de près, l'on pouvait distinguer le grain de la peau et la gaufrage (sic) presque imperceptible imprimée par la trame des bandelettes. Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agates; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères³⁴.

Malgré l'emprunt à Denon, dans l'ensemble, ce court récit a très peu à voir avec l'imaginaire pharaonique, sinon pour y emprunter des éléments déjà connus qui s'entremêlent à un orientalisme ambiant. Dans « Le Pied de momie », la jeune femme à qui appartient le pied apparaît en rêve au jeune homme : tout comme chez Denon, c'est un « personnage distingué », la princesse Hermonthis, fille du pharaon. Le narrateur se retrouve alors propulsé dans le passé pharaonique, où il demande au pharaon la main de la princesse; en vain cependant, car ce dernier souligne l'impossibilité pour une immortelle d'épouser un simple mortel. Nous sommes ici au croisement du mythe grec et du mythe personnel cher à Gautier : l'amour impossible entre un jeune homme vivant et une jeune femme morte, qui appartient généralement à un passé lointain³⁵.

Au-delà de ces considérations qui pourraient porter sur l'œuvre entière de Gautier, nous pouvons ici relever un aspect qui lie ce conte à l'un des principaux éléments de l'épistémologie du XIX^e siècle : le principe de la collection qui, dans ce cas-ci, n'est pas étranger à un effet fantastique. Le narrateur achète le pied à un antiquaire qui, au départ,

³⁴ Théophile Gautier, « Un Pied de momie », in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1840], p. 857. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, dans le texte, par le sigle *PDM*, suivi de la pagination.

³⁵ Pour ces considérations dont l'enjeu déborde l'imaginaire qui nous intéresse, tout comme nous l'avons fait avec « Une nuit de Cléopâtre », nous renvoyons ici le lecteur à la notice de Pierre Laubriet dans l'édition de La Pléiade (*op. cit.*, p. 1455-1463). En outre, sans tomber dans une interprétation mythocritique, un autre mythe peut également être convoqué ici : celui d'Isis et Osiris. Sauf qu'ici, c'est le corps de la princesse qui est démembré et c'est l'homme (le narrateur) qui réussira à faire renaître le corps entier.

l'avait subtilisé pour se venger de la princesse, celle-ci ayant refusé de l'épouser (*PDM*, p. 862). Il met donc le pied en vente dans sa boutique et s'en départit, somme toute, assez aisément lorsqu'il fait la rencontre du jeune narrateur. Celui-ci, collectionneur de bric-à-brac, est à son tour représentatif de son époque où « le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa *chambre Moyen Âge* [...] » (*PDM*, p. 855, souligné dans le texte) Il s'établit entre les deux amateurs d'objets un rapport semblable à celui qui s'était instauré entre le marchand de curiosités et Raphaël de Valentin dans *La peau de chagrin* chez Balzac³⁶ : un homme âgé, possesseur d'un certain savoir, fait un pacte avec un homme plus jeune tout en le mettant en garde sur les *dangers* de son achat : « Le pied de la princesse Hermonthis servir de serre-papier! [...] Le vieux pharaon ne sera pas content, il aimait sa fille, ce cher homme. » (*PDM*, p. 858) Sans aller plus avant dans une étude comparatiste des deux textes, on soulignera que plusieurs éléments les rapprochent, dont le climat fantastique allié à l'imaginaire de l'Orient, lieu où les prodiges peuvent s'accomplir : le talisman qui réalise les souhaits chez Balzac, le fragment de momie qui permet le voyage dans le temps chez Gautier. Dans les deux cas, la boutique du marchand de curiosités ou de l'antiquaire — qui, selon les lois de la physiognomonie de Lavater, possède des traits comparables à l'aura de mystère qui entoure ce type de lieu et, par le fait même, est d'un âge aussi vénérable qu'indéterminé — constitue le point de départ du récit. Il n'est donc pas étonnant que la possession d'un tel objet ait eu sur le narrateur un effet fantastique : en revenant de son rêve, où sa demande en mariage s'est soldée par un échec, le narrateur de Gautier trouve sur son bureau, à la place du « pied de momie », une « figurine de pâte verte » (*PDM*, p. 866) que la princesse y avait mise après avoir récupéré son pied. Le lecteur est alors plongé en pleine indétermination ce qui, selon Rachel Bouvet, constitue l'un des paramètres de l'effet fantastique³⁷.

Par ailleurs, l'objet *pied de momie* constitue également un fragment, à l'image de la ruine, thème fort populaire dans la littérature du XIX^e siècle romantique, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent. En effet, tout comme la ruine qui permet de reconstituer le

³⁶ Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1974 [1831].

³⁷ Voir à ce sujet Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Éditions Balzac-Le Griot, coll. « L'Univers des discours », 1998.

monument dans son ensemble, à l'image des théories de Cuvier ou de Viollet-le-Duc³⁸, le fragment du pied permet ici la reconstitution de la femme : le pied équivalait au tout, c'est-à-dire au corps de la princesse. Gautier joue d'ailleurs avec un certain comique sur ce transfert de sens du tout à la partie, lorsque le narrateur demande au pharaon la main de sa fille : « [...] la main pour le pied me paraissait une récompense antithétique d'assez bon goût. » (*PDM*, p. 865) Or, ici comme ailleurs chez Gautier, le pacte débouche sur une impossibilité : tout comme le rêve de l'Égypte demeure inaccessible, la femme ne se laisse pas prendre tout entière; l'amour demeure à la fois inassouvi et impossible³⁹. À la fin, l'objet lui-même est remplacé par un autre, la « figurine de pâte verte » et ce, dans un rapport à la fois iconique et symbolique, car non seulement le signe est-il adéquat à son objet, mais il le remplace, la figurine valant pour la princesse : « Il est bien juste, dit-elle en souriant, que je remplace votre serre-papier. » (*PDM*, p. 863) Remplacement digne de ce conte, en effet, dans lequel prédominent les rapports synecdochiques, où le pied vaut pour le corps, la main pour le pied, une figurine pour une femme, bref où tout n'est jamais tel que le suggèrent les apparences⁴⁰. C'est donc en fragments que se présente l'Égypte des premiers contes de Gautier, et c'est à l'objet que revient toute l'attention du romancier. De la boutique d'antiquités à la chambre — deux de ces lieux qui forment ce que Philippe Hamon nomme l'*iconotope* du XIX^e siècle⁴¹ — l'objet *pied de momie* focalise le regard, tout comme il constitue le point central du conte.

On remarquera, toutefois, un autre rôle que joue l'objet dans ce conte : il s'approche au plus près de la définition que nous avons donnée du sémiophore d'après Krzysztof Pomian.

³⁸ Cf. chapitre 1, p. 36-38.

³⁹ Sima Godfrey (« Mummy Dearest : Cryptic Codes in Gautier's "Pied de momie" », *Romantic Review*, vol. 75, n° 3, 1984, p. 307) souligne la métaphore sexuelle que propose « Le Pied de momie » : « In this tale, the dream of sexual desire and anxiety is dramatized in the wishful taking of a metaphorical foot for a sexual fact. » L'auteur parle d'une forme de fétichisme littéraire qui organiserait, selon elle, tout le conte : par exemple, en *prenant son pied*, la princesse acquiescerait au désir du narrateur, malgré le refus du pharaon.

⁴⁰ On se rappellera que, dans « Une nuit de Cléopâtre », il y avait une forme d'échange de ce type : « ta vie pour une nuit ». On notera également le parallèle avec *La peau de chagrin*, où le talisman exauce les souhaits en échange de la vie de son possesseur.

⁴¹ Cf. chapitre 3, p. 95, note 1.

Comme tous les objets de collection, le *pied de momie* n'est pas à prime abord un véritable pied, mais un objet qui représente autre chose. Ce qui fait la particularité de l'objet, c'est-à-dire son aspect *invisible*, est qu'il possède des caractéristiques appartenant à la fois à la relique et à la vanité. D'une part, on peut rapprocher cette valeur synecdochique du fragment de la relique, bien que cette dernière soit généralement une partie d'un saint dans le christianisme, ou d'un dieu ou héros dans le paganisme, tel que le rappelle Pomian :

[...] était considéré comme relique tout objet censé avoir eu un contact avec un personnage d'histoire sacrée; en premier lieu, une partie du corps de celui-ci. Aussi infime que fût cet objet et quelle qu'en fût la nature, il gardait cependant la grâce entière dont le saint était investi de son vivant⁴².

Or, l'apparition du cabinet de curiosités et sa lente transformation en mode, comme le montre l'exemple de la boutique d'antiquités (n'oublions pas qu'avoir sa chambre *Moyen Âge* est alors à la mode), amènent un changement dans le statut de la relique, qui voit son sens sacré se convertir en valeur exposante, comme l'indique Philippe Hamon :

La relique, qui atteste une réalité d'existence et assure une croyance à cette réalité [...] est donc un *signe* doté d'une *valeur* positive et d'une *valence* (il vaut pour, représente une réalité), que l'on *expose*, et qui assure, fortifie ou déclanche (sic) l'acte même de croire. Elle est donc aussi, toutes proportions gardées, homologable soit à la *ruine* (le reste du bâtiment-monument qui expose son intérieur), soit à l'*article* (exposé dans la vitrine du magasin ou du Musée), spectacles où l'architecture est soit l'objet soit le moyen du spectacle⁴³.

Le *pied de momie* est donc ici dans un rapport synecdochique, non seulement avec le corps de la princesse, mais avec son exposition en tant que ruine — car à partir du pied d'une morte on cherche à recréer le corps entier, à faire revenir cette dernière à la vie — et en tant qu'article, soumis alors aux regards des acheteurs curieux dans la boutique de l'antiquaire. Par conséquent, nous dit Hamon, la relique devient l'un des éléments qui forment ce que Barthes

⁴² Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 26.

⁴³ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 114-115. (souligné dans le texte)

appelait le détail, l'*effet de réel* qui assure l'illusion référentielle dans le texte réaliste⁴⁴. Par sa qualité de relique, l'objet est un débris, un fragment, en apparence banal, mais qui

fait *trou* dans le texte, ce qui par conséquent à la fois fascine, attire le lecteur (par son incomplétude physique et sémantique il déclenche (sic) un acte d'interprétation) et provoque quasi automatiquement un acte de foi, un acte de croyance à ce qui est exposé par le texte [...] ⁴⁵.

Cette caractéristique montre également qu'il y a un lien entre la relique et la vanité; cette dernière peut, en fait, se définir de trois manières. En premier lieu, un objet est une vanité si l'on prend ce mot dans le sens de *vain* : dans « Le Pied de momie », l'objet constitue, somme toute, une babiole d'un goût kitsch qui ne doit servir que de serre-papier pour le narrateur. En effet, avant que d'apercevoir le pied et d'y jeter son dévolu, ce narrateur hésite entre une série d'objets kitsch, « entre un dragon de porcelaine tout constellé de verrues, la gueule ornée de crocs et de barbelures, et un petit fétiche mexicain fort abominable, représentant au naturel le dieu Witziliputzili [...] » (*PDM*, p. 857) En second lieu, un objet est aussi une vanité si l'on prend ce mot dans le sens d'autosatisfaction; dans le conte de Gautier, le narrateur, fidèle en cela à l'esthétique du dandy, ne peut s'empêcher d'avouer son sentiment de supériorité à posséder son objet :

Très satisfait de cet embellissement, je descendis dans la rue, et j'allai me promener avec la gravité convenable et la fierté d'un homme qui a sur tous les passants qu'il coudoie l'avantage ineffable de posséder un morceau de la princesse Hermonthis, fille de pharaon./ Je trouvai souverainement ridicules tous ceux qui ne possédaient pas, comme moi, un serre-papier aussi notoirement égyptien; et la vraie occupation d'un homme sensé me paraissait d'avoir un pied de momie sur son bureau. (*PDM*, p. 859)

Enfin, un objet est une vanité si l'on prend le mot dans son sens de symbole funéraire. L'historien des mentalités Philippe Ariès, dans son ouvrage *L'homme devant la mort*, souligne que les vanités, fort populaires du XV^e au XIX^e siècle, « sont la combinaison de deux éléments, l'un anecdotique qui fournit le sujet, le thème (portrait, nature morte...),

⁴⁴ Cf. chapitre 2, p. 76.

⁴⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 115. (souligné dans le texte)

l'autre symbolique, une image du temps et de la mort⁴⁶. » Ainsi, pour prendre un exemple emblématique, le squelette qui jusqu'alors devait être préservé dans son intégrité s'est vu être démembré et ses fragments conserver « la même valeur symbolique » que l'objet entier, à l'image de la relique. Parmi toutes les parties du corps, c'est le crâne qui a toujours eu préséance : à partir du XV^e siècle, nous dit Ariès, la tête de mort, véritable symbole de la vanité en littérature (qu'on pense à Hamlet), commence à remplacer le portrait et finit même par avoir « une place de choix dans le *studiolo*, dans l'étude [...]»⁴⁷. » Le statut de la vanité se transforme alors, et passe de signe religieux à « une nature morte où les objets, soit par leur fonction, soit par leur usure, évoquent la fuite du temps et la fin inévitable⁴⁸. » Dans le cas du « Pied de momie », la fuite du temps est bel et bien la conséquence du conte : si le narrateur souligne au début que le « rêve de l'Égypte était l'éternité » (*PDM*, p. 859), la rencontre avec le pharaon ne fait que renforcer cet état de fait, en particulier lorsque ce dernier s'enquiert de l'âge du narrateur et lui démontre, par la force de l'argumentation, sa propre mortalité :

« — De quel pays es-tu et quel est ton âge?

— Je suis français, et j'ai vingt-sept ans, vénérable pharaon.

— Vingt-sept ans! et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles! » [...]

« Si tu avais seulement deux mille ans, reprit le vieux roi, je t'accorderais bien volontiers la princesse; mais la disproportion est trop forte [...].

« J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant; ma fille Hermonthis durera plus qu'une statue de bronze. (*PDM*, p. 865)

Gautier s'est-il rappelé ici que son narrateur, dans la boutique de curiosités, avait d'abord cru que le pied de chair était un pied de bronze? C'est toutefois le pied de chair qui montre au narrateur sa propre mortalité : fragment d'un de ses semblables, mais aussi fragment d'une

⁴⁶ Philippe Ariès, dans *L'homme devant la mort*, vol. 2, Paris, Seuil, « Points-Histoire », 1977, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

femme, de ce désir inatteignable que constitue le corps entier. Enfin, puisqu'il s'agit d'un objet qui, en même temps, est soumis au regard et qui cache un aspect invisible, il fonctionne, en somme, comme un sémiophore. Et ce que l'objet dit c'est, en quelque sorte : « souviens-toi que tu vas mourir ». En ce sens, le conte du « Pied de momie » fonctionne comme un *memento mori*.

De l'objet *pied de momie* à la momie du roman qui suivra vingt ans plus tard, il ne s'instaure pas seulement un rapport synecdochique, mais un hiatus d'une vingtaine d'années, pendant lesquelles Gautier nourrira son rêve de l'Égypte. Ce hiatus nous permettra, par la même occasion, une brève excursion sur un autre rayon de la bibliothèque fantastique. Ouvrons le volume suivant, et suivons du regard la table des matières, jusqu'à l'entrée *momie*.

6.3 La momie au XIX^e siècle : un objet du regard

La fonction de *memento mori* que nous avons attribuée au « Pied de momie » n'est pas sans surprendre : lorsqu'il est question de l'Égypte pharaonique, l'une des images qui nous vient immédiatement à l'esprit est celle de la mort. Non seulement s'agit-il d'un concept qu'on associe à l'idée même d'Égypte, mais les momies, sarcophages, pyramides, tombeaux et objets funéraires de toute sorte, que nous retrouvons dans toutes les manifestations culturelles et artistiques portant sur l'Égypte, sont là pour nous rappeler à quel point la mort était présente dans la civilisation égyptienne, formant ainsi toute une imagerie qui vient étayer le regard occidental. Notre passage à travers le champ de l'orientalisme nous a montré qu'aux yeux de l'Occident, les cultures orientales sont issues d'un passé lointain, souvent tributaires d'un régime théocratique dans lequel les rituels funéraires étaient de première importance; aussi, ce sont des cultures souvent identifiées à la fois au concept d'origine et de mort, comme le suggèrent notamment les figures du désert et de la ruine⁴⁹. La mort et

⁴⁹ Particulièrement chez un auteur comme Pierre Loti qui, dans *Le désert* (Paris, Éditions Christian Pirot, 1987 [1894], p. 36) présente le désert à la fois comme un lieu d'origine et un lieu de mort : « Et rien de vivant nulle part : pas une bête, pas un oiseau, pas un insecte; les mouches même, qui sont de tous les pays du monde, ici font défaut. Tandis que les déserts de la mer recèlent à profusion les richesses vitales, c'est ici la stérilité et la mort. Et on est comme grisé de silence et de non-vie, tandis que passe un air salubre, irrespiré, vierge comme avant les créations. » Voir à ce sujet

l'Orient marchent donc main dans la main, particulièrement dans un certain type de récit, à la fois exotique et fantastique, comme le souligne Rachel Bouvet à propos d'Edgar Allan Poe :

Par une analogie des plus curieuses, rabattant le temps sur l'espace, on a l'impression que l'on se rapproche de ce qui se situe *au-delà des limites temporelles* de l'être vivant lorsque l'on se *projette au-delà des limites spatiales* qui scellent notre imaginaire. Mais après tout, si l'Orient se conjugue si bien avec la mort, qui est le phénomène le plus étrange qui soit, c'est peut-être parce que, de l'étranger à l'étrange, il n'y a qu'un pas, ou plutôt qu'une lettre, que le temps a fini par effacer⁵⁰.

La question des limites floues n'est pas seulement l'apanage de l'Orient. L'une des principales ambiguïtés relatives à la mort en général — et à l'Égypte en particulier — concerne cet être qui se trouve à mi-chemin entre la vie et la mort : le mort-vivant. Philippe Ariès note que, dès le XVII^e siècle et surtout à travers le XVIII^e, la question de la préservation du corps mort, voire de la beauté du cadavre sont des « idées en l'air » qui touchent à la fois le domaine artistique et littéraire, sans distinction des couches sociales :

Le commun dénominateur de ces idées en l'air est l'assurance que le cadavre ne doit pas disparaître, qu'il subsiste en lui quelque chose, qu'il faut le conserver et qu'il est bon de l'exposer et de le voir [...]. Dès lors, une idée apparaît : ne plus abandonner le corps sans retour, et garder un contact physique avec lui. On veut le suivre dans ses différents états, intervenir sur ses transformations, le retirer de la terre et le montrer dans son apparence définitive de momie ou de squelette⁵¹.

Par ailleurs, Ariès montre également que la période comprise entre le XVI^e et le XIX^e siècle a vu le mort-vivant être roi :

[...] le temps de la mort était [...] un état qui tenait à la fois de la vie et de la mort. La mort n'était réelle et absolue que plus tard, au moment de la décomposition.

les pages que lui consacre Rachel Bouvet dans sa monographie sur le désert (*Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, p. 53-59).

⁵⁰ Rachel Bouvet, « L'Orient et les reflets de la mort dans les contes de Poe : du fantastique au comique », in Jean-François Chassay, Jean-François Côté et Bertrand Gervais (dir.), *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, p. 77 (souligné dans le texte).

⁵¹ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 90. On n'oubliera pas, en outre, que la principale caractéristique du monstre est d'être *montré* (du latin *monstrare*).

C'est pourquoi, en retardant la décomposition, on retardait la mort absolue. L'embaumement, la conservation permettaient d'allonger ce temps de la mort-état, où subsistait quelque chose de la vie⁵².

Citant un médecin de la fin du XIX^e siècle, Ariès souligne même « qu'une "panique universelle" s'était alors emparée des esprits à l'idée d'être enterré vivant, de se réveiller au fond du tombeau [...] »⁵³, ce qui constitue l'une des manifestations de ce qu'il nomme « la Grande Peur de la Mort »⁵⁴. Par contre, les avancées de la médecine, particulièrement les études d'anatomie, où la dissection de cadavre est courante, ont concouru à donner à l'image du mort-vivant son caractère objectif et scientifique, si bien que, selon Ariès toujours, « [à] la fin du XIX^e siècle, la mort apparente a perdu son pouvoir obsessionnel, sa fascination. On ne croit plus à cette forme-là de mort-vivant⁵⁵. » C'est donc dans cet entre-deux, entre une conception du mort-vivant comme peur et une autre plus objective, médicale ou savante, que naît la figure de la momie littéraire⁵⁶. Si le mort-vivant, sous différentes formes, pourra faire son apparition dans les œuvres de fiction⁵⁷, il faudra attendre la toute fin du XIX^e siècle et le début du XX^e pour voir apparaître, principalement dans le monde anglo-saxon, ce que l'on

⁵² *Ibid.*, p. 113.

⁵³ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114. On précisera que le principal axiome de l'ouvrage d'Ariès est que nous sommes passés, en Occident, d'une conception de la mort comme *familière*, particulièrement au Moyen Âge, à une autre *ensauvagée*, qui caractérise l'époque moderne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 112. On notera cependant que la littérature anglo-saxonne de la fin du siècle, et surtout le cinéma du XX^e siècle, n'ont pas tardé à faire de la momie un vecteur de peur, l'une des figures majeures du fantastique : en effet, cet être, à mi-chemin entre la vie et la mort, constitue la représentation idéale d'un genre qui repose d'abord sur l'indétermination, comme nous l'avons vu précédemment.

⁵⁶ Sahar Sobhi Abdel-Hakim (« Silent Travellers, Articulate Mummies. "Mummy Pettigrew" and the Discourse of the Dead », in Paul Starkey et Nadia El khaly, *Egypt through the Eyes of Travellers*, Durham, Astene, 2002, p. 121) souligne : « Through the oscillation of the representation of mummies as non-living objects and living beings, a meaning of mummies emerges. They are neither living nor non-living, but 'deadly' and hence threatening ».

⁵⁷ Soulignons, par exemple, que le *Frankenstein* de Mary Shelley a paru en 1818. Il ne faut pas oublier que le véritable titre de ce roman est *Frankenstein, or the Modern Prometheus* : tel un Prométhée, le docteur Frankenstein n'a d'autre idée que de donner vie à sa créature, thème qui sera également au centre d'un certain nombre de romans de momie.

pourrait appeler par commodité — et suivant Claude Aziza — les *romans de momie*⁵⁸. Cependant, avant que de se retrouver objet de la fiction, la momie en tant qu'objet a d'abord joué un rôle particulier dans l'évolution du concept de la collection.

D'entrée de jeu, il faut souligner que le mot *momie* repose sur une « erreur d'interprétation », qui s'insère comme filtre entre son usage originel et l'interprétation qu'on en a fait en Occident. En effet, selon Ange-Pierre Leca,

[l]e terme ne figure dans aucun texte égyptien ni dans le vocabulaire copte moderne. L'Égyptien utilisait deux expressions pour signifier le corps mort : « chet » pour cadavre et « wi » pour le corps embaumé et bandeletté⁵⁹.

Par conséquent, « [l]e mot "momie" que l'on retrouve dans le grec byzantin et en latin, dérive en fait du persan "mumia", le bitume, d'où par extension, tout corps bitumé⁶⁰. » C'est donc par un passage à travers au moins trois langues — à la fois anciennes et mortes, faut-il préciser — que le mot a fini par désigner, en français, le corps préservé dans un but funéraire. Or, à travers ce voyage, un déplacement du sens s'est effectué : d'une signification qui portait sur l'enduit dont on le croyait couvert, à l'objet lui-même, le mot « momie » est en soi une sorte de métonymie, dans laquelle l'une des qualités « visuelles » de l'objet a pris valeur de l'objet lui-même. Ce qui fait une momie à l'origine est donc moins sa qualité de « corps mort », voire de signe funéraire, que son aspect « noirâtre ». La momie est donc, dans son étymologie, une représentation visuelle et métonymique.

En second lieu, elle est un objet de consommation, particulièrement en Occident. On soulignera, sans exagération, qu'on a consommé cet objet de toutes les façons : d'une part,

⁵⁸ Claude Aziza, *loc. cit.* Nous nous référons ici principalement à un corpus anglo-saxon qui contient à la fois des romans, comme *The Jewel of the Seven Stars* de Bram Stoker (1903) — qui influencera celui, plus contemporain, de Anne Rice (*The Mummy*, 1989) —, et des nouvelles, comme celles de Conan Doyle, tels « The Ring of Thoth » (1890) et « Lot n° 249 » (1892). On notera d'ailleurs que la momie, en tant que figure littéraire, est davantage une caractéristique de la littérature anglo-saxonne. Théophile Gautier fait donc figure d'exception avec son *Roman de la momie*, quoique, on le verra, il présente avec sa momie une figure très personnelle.

⁵⁹ Ange-Pierre Leca, *Les Momies*, Paris, Hachette, 1976, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*

dans le sens économique du terme, puisqu'on achetait des momies sur le marché depuis la Renaissance au moins, la plupart du temps de façon illicite. Dans un pays dont la terre a toujours semblé produire des momies à profusion, la momie est vite devenue un objet privilégié pour les collectionneurs; entre l'Égypte et l'Europe, le trafic de momies a été particulièrement florissant entre la Renaissance et le XIX^e siècle. C'est aussi à la Renaissance que l'on a commencé à voir dans le corps momifié des vertus médicinales reliées à la régénération. En effet, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, la pharmacopée européenne contenait une drogue faite à partir de momies broyées, appelée *mumie* ou *mumia*, qui était censée régénérer le corps, guérir d'innombrables maux et, bien sûr, servir d'aphrodisiaque⁶¹. Une consommation de momie donc, qui allait jusqu'à une forme de cannibalisme, car pour plaire aux consommateurs, on pouvait créer de la *mumie* de toutes pièces à partir de cadavres de contemporains grossièrement dépouillés de leurs organes, remplis de linges enrobés de bitume, et desséchés soit au soleil, soit au four, formant des corps confits destinés à satisfaire l'appétit des Chrétiens, eux qui, selon l'un de ces cuisiniers morbides, seraient « tant friands de manger le corps des morts »⁶². Après trois siècles de consommation de momies sous toutes les facettes, est-il surprenant qu'on ait fini par consommer la momie... dans la fiction?⁶³

Toutefois, on notera que cette consommation est indissociable de la principale caractéristique que nous avons relevée précédemment concernant l'orientalisme en tant que champ de recherche : le lien entre savoir et pouvoir. Le collectionneur de momie ne fait jamais un pur usage personnel de son objet : posséder une momie était perçu comme une forme de pouvoir propre aux nations impériales ou coloniales, telles l'Angleterre et la France. Le collectionneur s'affirme à la fois comme le sujet qui observe l'objet à partir d'un point de

⁶¹ Consommation qui a été décriée par le célèbre chirurgien Ambroise Paré, qui a d'ailleurs écrit un célèbre *Discours sur la mumie* (1582) dans lequel il met en garde contre ce qu'il considérerait comme une pure consommation de cadavres.

⁶² Ange-Pierre Leca, *op. cit.*, p. 236.

⁶³ Jeu de mots que nous empruntons à Nicolas Daly (« That Obscure Object of Desire : Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy », *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 28, n° 1, 1994, p. 25).

vue privilégié⁶⁴ — celui de sa propre collection ou de son cabinet de curiosités — de même que comme un savant qui se penche alors sur sa momie, devenue objet de savoir. Le collectionneur est également celui qui opère la véritable transformation de la momie en objet, par une forme de réification dont nous avons souligné les principaux éléments précédemment. Il est alors tentant, comme l'a fait Nicolas Daly, de lier cette caractéristique à une sorte de fétichisme⁶⁵, ce que mettront en valeur les romans de momies anglo-saxons de la fin du siècle⁶⁶.

Ces deux principales caractéristiques de la momie — son aspect visuel et sa nature d'objet — atteignent leur apogée dans le spectacle, fort populaire au milieu du siècle, de la séance publique de démaillotage (ou débandelettage). Le plus connu sans doute de ces épisodes est survenu dans l'Angleterre des années 1830, plus précisément dans l'amphithéâtre du Charing Cross Hospital, où un professeur d'anatomie, Thomas Joseph Pettigrew, faisait de ces séances de véritables événements, si populaires d'ailleurs qu'on devait délivrer des billets d'entrée⁶⁷. Auparavant, dans les années 1820, un explorateur comme Giovanni Belzoni⁶⁸

⁶⁴ Nous renvoyons ici au concept de *scripting* tel que présenté dans nos chapitres 3 et 5.

⁶⁵ Nicolas Daly, *loc. cit.* Dans cet article, Daly montre le rôle joué par la momie en tant qu'objet de consommation dans la culture anglo-saxonne de la fin du XIX^e siècle, par conséquent durant les périodes victorienne et edwardienne. Daly postule que la momie devient une *commodité* (*commodity*), et finit par lier cet aspect aux théories marxistes, car « the fantasies explored in mummy fiction closely resemble Marx's descriptions of transactions between people and things in his chapter on commodity fetishism. » (p. 36) On rappellera également le mécanisme de fétichisme qui, chez Sima Godfrey (*loc. cit.*), organisait le code sexuel dans le conte « Le Pied de momie ».

⁶⁶ Ces romans mettent effectivement au premier plan le cabinet de curiosités d'un des personnages principaux (quelques-uns se déroulent même dans un musée), qui voit une momie revenir à la vie. Les causes de cette résurrection varient d'un texte à l'autre : retrouver un amour perdu grâce à des formules de résurrection (la séparation étant souvent le fruit d'une malédiction trouvant sa source dans l'Égypte ancienne), assouvissement d'une vengeance, utilisation de la momie à des fins destructrices par un personnage malveillant, etc.

⁶⁷ Sur ce personnage, présenté à son époque comme un Hérodote moderne, voir l'article cité de Sahar Sobhi Abel Hakim (*loc. cit.*, p. 130-139) et l'ouvrage de Ange-Pierre Leca (*op. cit.*, p. 241-242). Abdel-Hakim y affirme, entre autres, qu'une momie qui avait déjà été démaillotée en privé à des fins d'étude avait été emmaillotée de nouveau pour la séance publique; le corps derechef démailloté avait été finalement mis aux enchères chez Sotheby's.

⁶⁸ Sur Belzoni, voir chapitre I, p. 29, note 42.

avait présenté, dans l'exposition qu'il avait fait de ses trouvailles à l'Egyptian Hall à Londres, une séance de démaillotage. En premier lieu, l'exposition elle-même devait mettre au premier plan une atmosphère lugubre, comme le souligne Abdel-Hakim :

The exhibition aimed at creating a macabre effect, a mixture of gruesomeness and pleasure, by way of reproducing the excavator's sensations as he first encountered the corpses in their tombs. Belzoni used visual signs to convey the double impression of the deadliness of the represented culture and the glory of penetrating it. The whole set-up including the use of light and colours was designed to produce this effect⁶⁹.

Puis, la séance de démaillotage mettait au premier plan ce rapport entre le regard du curieux et l'opération du chirurgien :

Although the unrolling was explicitly undertaken for the purpose of publicity, it bestowed on Belzoni the character of a surgeon, highlighting the multiple qualifications of the explorer, the exhibitor and the scientist as well as his unity, while dividing the subject of the discourse and the recipients between the popular and the scholarly⁷⁰.

Dans ces séances, le savant qui procède à l'opération, qu'il soit égyptologue ou médecin, se place dans la position de l'orientaliste vis-à-vis de son objet : il est celui qui, d'un coup de scalpel, permet de dévoiler le mystère oriental, à la façon des philologues orientalistes qui cherchaient à procéder d'une façon similaire avec le langage.

Qui plus est, cet intérêt de comprendre l'Orient se doublait d'une quête bien particulière : comprendre la mort. D'une part, l'Orient et la mort offrent bien, par le biais de la momie, cette ambiguïté à la fois spatiale et temporelle que nous avons présentée précédemment avec la notion d'exotisme. En effet, la momie correspond parfaitement à cette altérité radicale qu'est la mort, tout en tirant ses origines de cette altérité géographique et imaginaire par excellence qu'est l'Orient. D'autre part, disséquer la momie a également pour but de tenter de percer les secrets de la mort et, par ce biais, de la préservation du corps,

⁶⁹ Sahar Sobhi Abdel-Hakim, *loc. cit.*, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

cousins germains de ce grand-père qu'est le rêve d'éternité. À ce sujet, Abdel-Hakim souligne :

[...] I wish to argue, death is a silence that we articulate and represent to contain within our idiom. The mummies offer a site in which death could be located, watched, studied and known about, contained and possessed — a spectacle where death could be controlled⁷¹.

La momie, en tant qu'objet, permet donc un ancrage à la fois dans l'espace et dans le temps : par son authenticité, elle focalise toute l'attention du rêve oriental qui consiste à comprendre cet étrange/étranger qu'est l'Orient; démailloter la momie permet de suturer ce flou qu'est l'espace lointain et incompréhensible de l'Orient, de même que ce temps lointain et incompréhensible qu'est la mort.

En fin de compte, on remarque qu'il y a peu de différence entre un Champollion se penchant sur le déchiffrement des hiéroglyphes et le savant qui se penche sur le démaillotage de sa momie : ces deux opérations ont pour finalité le dévoilement. La figure de la momie induit ce genre de procédé, par le fait même qu'il s'agit d'abord d'un objet visuel — on se rappellera son étymologie — et d'un objet qui, par sa nature même, est à *déshabiller*. Ainsi, il est assurément fort tentant de voir dans la figure de la momie un lien avec la figure d'Isis dont il faut lever le voile, ou encore avec le couple Éros et Thanatos qui s'inscrit, selon Philippe Ariès, dans une catégorie d'œuvres qui prend naissance au XIX^e siècle :

Le succès quasi-mondain de l'anatomie ne s'explique pas seulement par la curiosité scientifique. Nous le devinons bien, il répond à un attrait pour des choses mal définies, à la limite de la vie et de la mort, de la sexualité et de la souffrance, toujours suspectes aux morales claires des XIX^e et XX^e siècles qui les ont placées dans une nouvelle catégorie, celle du trouble et du morbide⁷².

Des fantaisies de l'âge baroque jusqu'à la figure du vampire, la littérature se teinte à la fois de nécrophilie et d'érotisme : « La confusion entre la mort et le plaisir est telle que la première n'arrête plus le second, mais au contraire l'exalte. Le corps mort devient à son tour

⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

⁷² Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 79.

objet de désir⁷³. » Le roman de Théophile Gautier, en présentant le démaillotage d'une momie féminine, s'inscrit alors dans ce contexte qui voit, au XIX^e siècle, la momie devenir l'une des figures du dévoilement des mystères de l'Égypte, de ceux de la mort et, par extension, de ceux de la femme orientale⁷⁴.

Dans *Le Roman de la momie*, Gautier présente une séance de démaillotage bien particulière. Un riche lord anglais, Lord Evandale, fait la découverte d'une tombe inviolée, à l'aide de son égyptologue de service, un Allemand nommé Rumphius⁷⁵. Après avoir transporté la momie dans leur cange, « refaisant en sens inverse la promenade funèbre qu'elle avait accomplie du temps de Moïse⁷⁶ », les deux personnages entreprennent de lui enlever son cartonnage et de la démailloter. Loin d'être une séance publique, comme celles décrites plus haut, cette scène n'en représente pas moins les mêmes éléments : la prépondérance du regard, une volonté à la fois de connaître et de contempler ce qui devait rester caché, enfin le rôle central de l'objet qui sert, dans ce cas-ci, de pivot à l'intrigue⁷⁷. La question du regard et du lien qu'il entretient avec l'objet est au centre de ce roman. Comme nous l'avons

⁷³ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁴ Melanie C. Hawthorne (« Dis-Covering the Female : Gautier's *Roman de la momie* », *The French Review*, vol. 66, n° 5, p. 718-729) insiste sur la métaphore sexuelle (et sexiste) de la découverte du tombeau et du démaillotage de la momie dans le roman de Gautier. Elle pose la question de la posture de lecture qu'il faut adopter vis-à-vis du roman, particulièrement si l'on est une femme, car si on lit ce texte *comme un homme*, on acquiesce alors au plaisir que prennent les personnages masculins à pénétrer dans le tombeau pour déshabiller une jeune vierge. Le plaisir devient alors une distraction qui empêche de questionner l'objectivité d'un texte qui, selon l'auteur, est un message adressé par Gautier à ses contemporains : le privilège du riche (Lord Evandale) et l'objectivité scientifique (Rumphius) ne mènent pas nécessairement à la vérité à une époque où domine l'appât du gain (Argyropoulos).

⁷⁵ Dont l'étrange parenté onomastique avec le célèbre égyptologue allemand Lepsius n'est pas un hasard.

⁷⁶ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858], p. 68. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, dans le texte, par le sigle *RDM*, suivi de la pagination.

⁷⁷ En effet, c'est ce démaillotage qui divise le roman en deux parties : le prologue et la seconde partie du roman, qui présente la vie de Tahoser.

mentionné d'entrée de jeu dans ce chapitre, le lien avec l'objet d'art est manifeste dès le début, faisant de la momie de Tahoser une figure exceptionnelle :

Le cercueil ouvert posait sur des tasseaux, au milieu de la cabine, brillant d'un éclat aussi vif que si les couleurs de ses ornements eussent été appliquées d'hier, et encadrait la momie, moulée dans son cartonnage, d'un fini et d'une richesse d'exécution remarquables./ Jamais l'antique Égypte n'avait emmailloté avec plus de soin un de ses enfants pour le sommeil éternel. (*RDM*, p. 68)

Puis, survient une description précise du cartonnage, de la coiffure jusqu'aux pieds. Par la suite, alors que « le lord et le savant eurent assez contemplé cette première enveloppe [...] » (*RDM*, p. 70-71), ils se trouvent devant le cartonnage mis debout et qui offre, sans surprise, « un spectacle étrange ». Suit un passage où Rumphius est présenté tel un Anubis moderne (« [il] avait l'air d'un de ces génies funèbres coiffés d'un masque bestial, qu'on voit dans les peintures des hypogées s'empressez autour des morts pour accomplir quelque rite effrayant et mystérieux », *RDM*, p. 71) et « Lord Evandale, attentif et calme, ressemblait avec son profil au divin Osiris attendant l'âme pour la juger » (*RDM*, p. 71). Puis, après la rupture du cartonnage, c'est l'apparition de la momie elle-même, qui « apparut dans tout l'éclat de sa toilette funèbre, parée coquettement, comme si elle eût voulu séduire les génies de l'empire souterrain. » (*RDM*, p. 71) Après une description des objets de toilette qui entourent la momie, elle-même suivie d'un dialogue entre les personnages sur les différences entre l'Égypte et le monde moderne quant à l'attention portée à la mort, survient le démaillotage lui-même.

Si, au début du processus, Rumphius procède « avec l'adresse et la légèreté d'une mère voulant mettre à l'air les membres de son nourrisson » (*RDM*, p. 74), il finit par se substituer à l'artiste qui met au jour un objet d'art : « À mesure que son travail avançait, la momie, dégagée de ses épaisseurs, comme la statue qu'un praticien dégrossit dans un bloc de marbre, apparaissait plus svelte et plus pure. » (*RDM*, p. 75) Enfin, le démaillotage terminé, c'est un idéal féminin qui apparaît :

Le dernier obstacle enlevé, la jeune femme se dessina dans la chaste nudité de ses belles formes, gardant, malgré tant de siècles écoulés, toute la rondeur de ses

contours, toute la grâce souple de ses lignes pures. Sa pose, peu fréquente chez les momies, était celle de la Vénus de Médicis⁷⁸, comme si les embaumeurs eussent voulu ôter, à ce corps charmant, la triste attitude de la mort, et adoucir pour lui l'inflexible rigidité du cadavre [...]. Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant; les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient à ce beau corps, si miraculeusement conservé, une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques. (*RDM*, p. 75-76)

C'est alors que Lord Evandale éprouve, à la manière de Gautier lui-même vis-à-vis de Cléopâtre, « ce désir rétrospectif qu'inspire souvent la vue d'un marbre ou d'un tableau représentant une femme du temps passé, célèbre par ses charmes » (*RDM*, p. 78); c'est ce désir qui amène le narrateur à faire usage du style indirect : « [...] il lui sembla qu'il aurait aimé, s'il eût vécu trois mille cinq cents ans plus tôt, cette beauté que le néant n'avait pas voulu détruire [...] » (*RDM*, p. 78) Nous avons déjà souligné le thème de l'amour impossible, essentiel chez Gautier; la quête d'un idéal féminin, qui transcende le temps, est également au centre de sa poétique, comme il l'avait lui-même souligné aux Goncourt :

Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est ce goût de l'exotisme à travers le temps: par exemple, Flaubert serait heureux de forniquer à Carthage; vous voudriez la Parabère; moi, rien ne m'exciterait comme une momie⁷⁹...

Or, dix ans plus tard, durant l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Gautier fut invité à une véritable séance de démaillotage d'une momie féminine. On comprendra pourquoi, dans un compte-rendu qu'il a fait de son expérience pour le *Moniteur Universel*, le désir rétrospectif allait de pair avec une sorte d'orgueil prospectif : « [l]a scène qui allait se passer devant nous réellement, nous l'avions imaginée et décrite par avance dans *Le Roman de la*

⁷⁸ Cf. figure 18, p. 362. Bien que cette pose puisse surprendre, Gautier l'a textuellement empruntée à Ernest Feydeau (qui l'avait lui-même empruntée à Passalacqua) qui, dans sa description des momies, affirme que « les femmes ont habituellement les mains réunies sur la poitrine; on en a rencontré cependant quelques-unes voilant d'une main leurs organes sexuels, de l'autre leur sein, dans la chaste et gracieuse attitude de la Vénus de Médicis. » (Ernest Feydeau, *op. cit.*, p. 82)

⁷⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1863-1864*, vol. VI, Paris, Flammarion, 1956, p. 155.

*momie*⁸⁰. » Le compte-rendu qu'il fait de l'expérience réelle, cependant, ne correspond pas tout à fait à l'expérience romanesque, sauf pour le caractère *étrange* de la momie, cette dernière étant toujours mise au premier plan comme objet visuel, sans le charme de la *jeune beauté* toutefois; en effet, dans l'expérience réelle, elle est maintenant devenue une *poupée de chiffons* : « Rien n'était plus étrange que cette grande poupée de chiffons ayant pour armature un cadavre et se démenant d'un air raide et gauche sous les mains qui la déshabillaient avec une sorte de parodie horrible de la vie [...]»⁸¹. » Gautier ne manque pas, d'ailleurs, de dresser un lien entre l'expérience réelle et l'expérience littéraire de la momie, soulignant qu'« Hoffman ou Edgar Poë (sic) auraient pu trouver là le point de départ d'un de leurs contes terribles⁸². » Enfin, après un démaillotage beaucoup plus long et fastidieux que celui du roman, apparaît la figure de la momie, dont le « regard clair et fixe dans cette face morte produisait un effet assez effrayant⁸³. » Gautier avoue lui-même que cette momie du nom de Nes-Khons était « moins jolie que Tahoser⁸⁴ », que son « corps se révélait dans sa triste nudité⁸⁵ » et que, somme toute, elle ressemblait plutôt à une *poupée décousue* qu'à une œuvre d'art :

Était-elle après tout jeune ou vieille, belle ou laide, cette Nes-Khons [...] ? C'est à quoi il est difficile de répondre. Ce n'est plus guère qu'une peau enveloppant des os, et comment retrouver dans ces lignes sèches et raides les sveltes contours des femmes égyptiennes telles qu'on les voit peintes dans les temples, les palais et les tombeaux [...]»⁸⁶?

⁸⁰ Théophile Gautier, « Autour de l'Exposition, II », in *Voyage en Égypte*, p. 146. (Article originellement paru dans le *Moniteur Universel*, le 7 juin 1867)

⁸¹ *Ibid.*, p. 147.

⁸² *Ibid.*, p. 148.

⁸³ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 150.

Entre la momie de Tahoser qui, *telle une femme peinte*, cristallisait dans sa forme d'éternité le rêve d'idéal de beauté de Gautier et celle plutôt banale, voire réaliste, de Nes-Khons, c'est tout le travail de l'écrivain qui apparaît : celui-ci a présenté dans son roman, par un usage ciselé de la langue et un ornement de vocabulaire recherché, sa propre momification par les mots. Tahoser était la momie parfaite parce qu'elle était davantage un objet d'art; autrement dit, parce qu'elle correspondait à l'idéal littéraire de beauté, elle était la perfection même.

Bien que son époque ait vu le mort-vivant comme un catalyseur d'une peur de la mort, et quoique la fin du siècle ait été témoin de l'émergence de cette figure fantastique que sera la momie des romans anglo-saxons, Gautier a présenté dans son roman une momie très personnelle, en correspondance avec son idéal artistique. Comme la statue grecque à laquelle est comparée Tahoser, la momification chez Gautier permet de sauvegarder la beauté. Pour ce dernier, la mort équivaut surtout à l'éternité : à ses yeux, il s'agit même d'un progrès plus grand que celui dont peut prétendre le scientisme ambiant qui caractérise le milieu du siècle; la préservation de la beauté est supérieure à l'industrialisation, comme il le souligne à travers le personnage de Lord Evandale :

— Peut-être, répondit Lord Evandale tout pensif, notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des Pharaons. Nous avons la vapeur; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité⁸⁷. (*RDM*, p. 73-74)

En masquant la laideur de la mort, en proposant une momie beaucoup plus près d'une esthétique personnelle que de la réalité archéologique ou médicale que révélaient les Belzoni et Pettigrew du siècle, Gautier a plutôt choisi de poursuivre son rêve d'une Égypte idéalisée, entrepris une vingtaine d'années plus tôt. En outre, Michel Picard souligne que la mort

⁸⁷ On soulignera également que l'objet *momie* permet de fixer le temps, qui est autrement fuyant et insaisissable. La momie, de par son rôle d'objet et d'indice de la survie après la mort, permet un ancrage nécessaire à l'élaboration d'un imaginaire.

littéraire n'est jamais la mort réelle : « la mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique; le *lu* y lira toujours, en tout cas, autre chose que la mort⁸⁸. » Picard, qui perçoit la littérature comme un jeu, souligne que, dans un roman qui met en scène la mort, on *joue à se faire peur*⁸⁹. Comme l'Orient, la mort constitue cette frontière avec l'autre monde qu'il importe, au bout du compte, d'apprivoiser : la symboliser, par le biais d'une momie fictive, c'est également donner l'impression qu'on peut la maîtriser.

À la fin de la séance de démaillotage présentée dans le roman, Rumphius découvre entre le bras et le corps de Tahoser un papyrus. Après un dur labeur de trois ans, l'égyptologue parvient à déchiffrer ce dernier : son contenu donne l'histoire que présente le roman dans la seconde partie, le véritable *Roman de la momie*. Ainsi, en plaçant un papyrus dans les bandelettes de Tahoser, Gautier s'inscrit dans la tradition en répétant, à sa manière, le rituel funéraire qui consistait à placer un exemplaire du *Livre des Morts* entre les jambes de la momie⁹⁰. Or, puisque son papyrus est celui qui contient l'histoire de Tahoser, on pourrait dire que Gautier a remplacé le *Livre des Morts* par un livre de la vie, celle de son héroïne. La mort chez Gautier a été remplacée par un rêve d'éternité qui ne concerne pas seulement la momie, mais aussi *le roman* de la fiction. Ce dernier, comme la momie de Tahoser, a survécu au temps et a franchi les siècles, voire les millénaires, qui le séparaient de sa genèse pour se voir enfin déchiffré et pour ainsi s'offrir, démailloté, à notre désir de lecteur.

6.4 De l'histoire au roman : la construction d'une ville de papier

Comme nous l'avons déjà mentionné, le fait que Gautier ne soit allé en Égypte que près de onze ans après la rédaction de son roman a pour conséquence que ses sources sont exclusivement livresques. Ce qui constitue cependant la particularité du *Roman de la momie*, c'est que, contrairement à ses contemporains qui ont cherché à inclure l'imaginaire de

⁸⁸ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, « Écriture », 1995, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁰ Selon Nicolas Grimal (*op. cit.*, p. 174) : « À partir du Nouvel Empire, des textes funéraires sont inclus dans l'embaumement, au même titre que les amulettes et les bijoux : on glisse ainsi souvent un *Livre des Morts* entre les jambes de la momie. »

l'Égypte ancienne dans leur fiction, Gautier a donné une grande importance à l'érudition, tenant compte des découvertes archéologiques et des développements de l'égyptologie de la première moitié du XIX^e siècle. L'inventaire des sources érudites du roman, opéré par Jean-Marie Carré⁹¹, démontre l'importance de quelques ouvrages savants, dont ceux de Champollion et Wilkinson que nous avons déjà mentionnés à propos d'« Une nuit de Cléopâtre », auxquels on peut ajouter la plupart des ouvrages égyptologiques connus en ce milieu du XIX^e siècle. Toutefois, la principale source de Gautier a été Ernest Feydeau, un auteur fort peu connu avant la publication de son principal ouvrage : *l'Histoire des ouvrages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*⁹². Les deux auteurs, qui ont fraternisé à la suite d'une critique dithyrambique de cet ouvrage par Gautier⁹³, ont donc combiné leurs efforts afin de présenter l'Égypte pharaonique : le premier par son érudition, le second par son *ciment de mosaïque*, c'est-à-dire son *style*, comme il le dit lui-même dans la dédicace du roman :

Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte; vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque civilisation disparue. L'histoire est de vous, le roman est de moi; je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez⁹⁴. (RDM, p. 25)

⁹¹ Jean-Marie Carré, « L'Égypte inspiratrice de Théophile Gautier » (*op. cit.*). Ce chapitre consacré à Théophile Gautier demeure toujours la principale référence concernant les sources archéologiques utilisées par l'auteur pour son *Roman de la momie*.

⁹² Cet ouvrage, publié de 1856 à 1861, est demeuré inachevé, sauf pour la partie concernant les Égyptiens, les Assyriens et les Indous.

⁹³ Théophile Gautier, « *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* par M. Ernest Feydeau », texte originellement paru dans *Le Moniteur Universel*, le 31 octobre 1856 et repris dans *Voyage en Égypte*, p. 135-142.

⁹⁴ Claudie Bernard (« Démomification et remomification de l'Histoire : *Le Roman de la momie* de Gautier », in *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 261) souligne que le rapport qui se construit entre Feydeau et Gautier est, en quelque sorte, calqué sur celui qui unit les personnages de Lord Evandale et de Rumphius dans le roman : « l'un ayant le savoir et l'autre les moyens, l'aristocrate oisif défraie l'expédition, en

Il n'est pas exagéré d'affirmer que le rapport qui s'instaure entre l'ouvrage de Feydeau et le roman de Gautier constitue l'exemple emblématique des rapports entre l'érudition et la littérature au XIX^e siècle, particulièrement en ce qui concerne l'Égypte pharaonique, sur lesquels nous allons nous attarder dans les pages qui suivent.

La préface de l'ouvrage de Feydeau vaut, à elle seule, un léger détour. En effet, l'historien y propose un projet d'envergure : redéfinir l'histoire, qui sera d'ailleurs remise en question durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment où elle prend son essor en tant que science humaine⁹⁵. En effet, on admet, depuis la *Poétique* d'Aristote, que l'histoire et le récit doivent être divisés, une *méprise* que la discipline historique a toujours entretenue selon Pascal Payen, puisqu'elle met

d'un côté, les chercheurs de vérité, en mesure de rapporter sans de prétendus artifices littéraires « comment les choses authentiquement furent » ; de l'autre, ceux qui circulent sans voir et sans méthode au milieu des faits, s'adonnant au plaisir de la littérature : les scientifiques et les menteurs⁹⁶.

Autrement dit : la rigueur de la science d'un côté, les amusements de l'imagination de l'autre. Une opposition que Feydeau tentera non seulement d'amenuiser mais d'annuler, en proposant, au contraire, une mixité, tel un Janus dont une face serait tournée vers la tentation de l'histoire et l'autre, vers le roman.

reconnaissance de quoi le roturier diligent l'associe à ses trouvailles, et lui dédiera sa thèse : de la science contre des *banknotes*... Et quand Gautier dédie son œuvre à Feydeau, c'est à une transaction voisine, quoique entièrement verbale, que nous avons affaire : du roman contre de la science. » (souligné dans le texte)

⁹⁵ La dernière portion du XIX^e siècle est effectivement une période riche de l'historiographie en France. L'histoire en tant que science qui doit être fondée uniquement sur les faits atteint un nouveau statut à cette époque, comme le montre l'exemple de Fustel de Coulanges, dont les travaux, reposant sur un positivisme ambiant, s'opposeront à la figure de l'écrivain-historien tels Jules Michelet ou Augustin Thierry. Pour ces questions, voir l'ouvrage de François Hartog, *Le XIX^e siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 2001 [1988].

⁹⁶ Pascal Payen, « *Historia* et intrigue dans l'*Enquête* d'Hérodote », *Vox Poetica*, 2006, [En ligne]. <http://www.vox-poetica.com/t/payen.html> (Page consultée le 26 mars 2007).

En premier lieu, Feydeau tient à donner l'impression qu'il compte sur l'aspect scientifique de l'histoire. Il fait donc la démonstration de son érudition : d'une part, la dette qu'il doit aux égyptologues de son temps⁹⁷, en particulier à Émile Prisse d'Avennes, dont les dessins constituent la majorité des planches qui émaillent l'ouvrage⁹⁸; d'autre part, les fréquents emprunts qu'il fait à la bibliothèque de l'Égypte, dont Diodore de Sicile et Hérodote. Comme le veut la tradition, le but ultime de l'historien demeure la recherche de la vérité :

[En] histoire, [...] s'il faut tout dire, il ne faut jamais dire que la vérité. En dehors de ce sentiment des choses, de cette intuition secrète qui se dégage de la froide masse des détails, comme un rayon de soleil, de nuages amoncelés, il n'y a rien à chercher, rien à inventer⁹⁹.

Seulement, à la sécheresse que provoque la lecture de l'histoire de dates et d'événements, Feydeau veut substituer le *drame*, à l'image des écrivains du siècle qui ont fait office d'historiens à leur manière, tels Balzac, Hugo ou Michelet :

Aussi, je n'enseigne pas ici que l'histoire ne doit plus être faite que par le roman; bien loin de là, je dis qu'elle doit être écrite, autant que possible, avec l'esprit, la verve et la couleur du roman, et ce n'est certes pas la même chose. Elle doit intéresser, passionner, peindre comme le roman, tout en demeurant toujours dans l'exactitude la plus rigoureuse et la plus sévère. (*HUFSPA*, p. 23)

En bref, l'historien est celui qui doit réussir l'étonnante combinaison du regard objectif et de la verve de l'écrivain, tout en maintenant chaque aspect dans des limites rappelant quelque peu le classicisme :

⁹⁷ Feydeau souligne les « innombrables matériaux agglomérés par la commission d'Égypte, par Denon, Belzoni, Champollion, Rosellini, Vyse, Caillaud, Wilkinson, Hoskins, Lepsius, Prisse d'Avennes, Birch, Mariette, aussi bien que des photographies de Maxime Du Camp et de Teynard, aussi bien que des monuments du British-Museum et du Louvre. » (*op. cit.*, p. 135) Et l'auteur de citer en note qu'il en a « consulté beaucoup d'autres de moins importants, mais qui renferment tous cependant des indications précieuses. »

⁹⁸ Feydeau souligne : « Je dois également des remerciements à M. Prisse d'Avennes pour l'obligeance avec laquelle il mit généreusement à ma disposition ses volumineux portefeuilles remplis des trésors inédits de la riche Égypte, recueillis pendant un séjour de quatorze ans. » (*Ibid.*, p. 124)

⁹⁹ *Ibid.*, p. 33. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, dans le texte, par le sigle *HUFSPA*, suivi de la pagination.

L'imagination de l'écrivain doit être constamment tenue en bride comme un cheval excellent, mais sujet à des écarts; la raison, la haine du mensonge et du faux doivent constamment la tenir et la surveiller : tête froide et cœur chaud, voilà quelles sont les deux indispensables qualités de tout historien. (*HUFSPA*, p. 33)

En outre, l'histoire participe à la fois du scientisme — en tant que partie intégrante de cette quête de vérité et de progrès de l'esprit humain par le biais de la science¹⁰⁰ — et de la tradition pédagogique issue de la Révolution, toujours bien vivante au courant du XIX^e siècle :

L'objet important, pour l'historien, n'est pas de fasciner le lecteur, mais de l'intéresser et de l'instruire [...]. L'histoire, bien qu'elle renferme des moralités de toutes sortes, n'est point un traité de morale, l'histoire est une peinture; le but de l'histoire n'est point de moraliser, mais d'instruire, de distraire et de charmer, d'augmenter le savoir, et de détruire le mensonge et les préjugés¹⁰¹. (*HUFSPA*, p. 38-39)

Ainsi, si l'historien défini par Feydeau doit être à la fois un savant, un romancier et un vulgarisateur, il n'est pas étonnant de constater la difficulté d'opérer une nette distinction entre le travail d'historien et l'imagination romanesque dans *l'Histoire des usages funèbres*. En effet, « M. Ernest Feydeau, qui n'est pas seulement un archéologue, mais encore un poète¹⁰² » selon Gautier, manifeste à quelques reprises la nette tentation de se transformer en écrivain :

¹⁰⁰ Feydeau utilise fréquemment la rhétorique propre au scientisme, par exemple lorsqu'il écrit : « La science ne doit pas être l'une de ces douteuses étoiles, de ces nébuleuses qui ne se laissent apercevoir qu'à l'aide des instruments d'optique les plus puissants; la science est un soleil qui répand sur le monde des torrents de lumière et qui réjouit aussi bien le cœur des humbles que le cœur des grands. » (*HUFSPA*, p. 37)

¹⁰¹ Théophile Gautier lui-même (« *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* par M. Ernest Feydeau », p. 135), dans les premières lignes de sa critique sur cet ouvrage, contribue à nourrir cette mixité : « Que ce titre lugubre ne vous effraye pas! Le livre de M. Ernest Feydeau est, malgré son titre, de la plus attrayante lecture; avec lui, la science n'implique pas l'ennui, comme cela arrive trop souvent; l'auteur de *l'Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens* a voulu être accessible à tous, et chacun peut profiter du fruit de ses longues et consciencieuses recherches. »

¹⁰² *Ibid.*, p. 141.

Souvent, las de poursuivre dans les livres, avec la plus rigide méfiance, les éléments nécessaires à mes études, fatigué de regarder jusqu'à m'en aveugler les monuments qui se taisent ou me trompent, je me suis surpris à m'écrier avec le dépit le plus amer : mieux vaudrait mille fois inventer que de perdre ainsi son temps à se mesurer avec l'impossible ! Peut-être l'imagination, dans sa prescience, rencontrerait-elle plus souvent la vérité, que cette pudeur austère et farouche qui, par crainte des faux pas du mensonge, n'ose ni parler ni marcher ? (HUFSPA, p. 134)

Une analyse comparée du *Roman de la momie* de Gautier et de l'*Histoire des usages funèbres* de Feydeau mettrait bien en évidence cette confusion entre histoire et roman. Les emprunts qu'a faits Gautier à l'ouvrage de l'historien sont, en effet, très nombreux ; et, jusqu'à un certain point, le *ciment de mosaïque* dont parle Gautier dans sa dédicace à Feydeau rendrait la reconnaissance individuelle des diverses pièces souvent problématique. Toutefois, une telle analyse serait hors propos dans le cadre de ce travail ; d'ailleurs, l'effet d'accumulation et de redondance pourrait paraître rebutant et donner l'impression, à tort, que Gautier n'a rien inventé, ce qui est loin d'être le cas¹⁰³. C'est pourquoi nous avons plutôt choisi de présenter un exemple représentatif de la problématique entre érudition et littérature, qui nous permettra de voir à la fois les ressemblances et les différences dans le regard porté par le savant et l'écrivain : leur description respective de la ville de Thèbes. En effet, cette portion de l'*Histoire des usages funèbres* est celle qui ressemble le plus à un roman : le parcours funèbre que présente Feydeau d'un Égyptien qui aurait vécu à Thèbes sous la XIX^e dynastie donne à l'auteur l'opportunité d'une description presque littéraire de la ville ; le titre de cette portion est d'ailleurs, à lui seul, représentatif de sa démarche méthodologique : « Essai de reconstitution de la physionomie de la ville de Thèbes sous la XIX^e dynastie ». (HUFSPA, p. 136-164) L'analyse de la Thèbes de Gautier constituera, quant à elle, la dernière partie de ce chapitre.

D'entrée de jeu, Feydeau se substitue à un metteur en scène de théâtre : « Tout d'abord reconstituons et disposons la scène avant d'y introduire les personnages. » (HUFSPA, p. 136) En voulant d'abord présenter le *cadre* ou la *toile de fond*, Feydeau s'engage dans un

¹⁰³ Notre chapitre 7, par exemple, montrera la *lecture* qu'a faite Gautier de certaines images qui figuraient dans l'ouvrage de Feydeau : nous verrons alors surgir l'image littéraire de l'écrivain.

processus *a priori* descriptif, dont il relève l'importance dans sa préface lorsqu'il souligne à quelques reprises que « [son] principal devoir est de décrire [...] » (*HUFSPA*, p. 32) Comme le fera lui-même Gautier dans son roman, le narrateur de Feydeau devient *un œil* et amène son lecteur avec lui dans un parcours panoptique de la ville :

Gravissons quelque point élevé, quelque haute et spacieuse terrasse pour mieux embrasser l'ensemble du tableau. De là, la ville nous apparaît dans sa prodigieuse étendue, et nous ne pouvons d'abord rien distinguer dans le désordre inouï des masses architecturales qui se déploient, à perte de vue, devant nos yeux. (*HUFSPA*, p. 136)

Le parcours visuel que présente le narrateur insiste alors sur la différence entre la ligne d'horizon et le sommet des monuments (« Le regard se décourage à mesurer l'étendue et la profondeur de ce labyrinthe aussi vaste, aussi tourmenté qu'un océan. » *HUFSPA*, p. 137) avant de mentionner « le fourmillement confus de ces milliers d'êtres » (*HUFSPA*, p. 137.). Feydeau insistera à plusieurs reprises sur l'aspect populeux de Thèbes, soulignant qu'elle « est plus remuante et plus bourdonnante qu'une ruche d'abeilles dans la saison des fleurs. » (*HUFSPA*, p. 138) Nous verrons plus loin que Gautier, contrairement à Feydeau, choisira de passer sous silence cet aspect dans son roman.

Par la suite, Feydeau nous transporte à travers les temples de Karnak et de Louqsor qui étaient perçus, en ce milieu du XIX^e siècle, comme un mélange de temples et de palais (« cette ville de palais et de temples », *HUFSPA*, p. 144). Cela procure au regard du narrateur l'occasion de pénétrer à l'intérieur, là où « [n]ul profane ne peut voir ce qui s'y passe. » (*HUFSPA*, p. 145) Le regard ainsi plongé dans l'intérieur impénétrable permet une description de ce qui n'était, jusque-là, que l'apanage des écrivains férus d'orientalisme : décrire le gynécée¹⁰⁴, là où se trouvent « de jeunes femmes vêtues de longues robes de gaze transparente, ouvertes à partir de la ceinture, qui laissent voir leurs formes charmantes et juvéniles. » (*HUFSPA*, p. 145) Le regard finit par descendre vers le Nil où il rencontre une procession funéraire, prétexte nécessaire pour nous faire traverser le fleuve en direction de la

¹⁰⁴ Il s'agit ici d'une prolongation du fantasme oriental de l'Égypte, cette dernière n'ayant pas connu ce que les Grecs appelaient le *gynécée* (pas plus que le harem, d'ailleurs, qui est son équivalent oriental). L'attrait de ce mot sera cependant irrésistible pour Gautier, qui le reprendra dans son roman.

rive occidentale, celle des tombeaux. Une fois sur cette rive, nous avons droit à une description très détaillée des monuments et maisons qui la peuplent; nous reconnaissons alors plusieurs lieux et noms de personnages du *Roman de la momie*, dont le *palais de Rhamsès Meïamoun* qui servira de modèle au palais du pharaon¹⁰⁵, et le soi-disant *champ de manœuvre* où Feydeau et Gautier campent tour à tour le retour triomphal du pharaon qui donne lieu, dans les deux cas, à une longue description des prises de guerre et des races soumises¹⁰⁶. La dernière portion de ce parcours de Thèbes nous ramène à la procession funéraire : le regard du narrateur nous fait donc visiter tour à tour le quartier des *memnonia*, c'est-à-dire celui où vivent et travaillent les embaumeurs, ce qui donne lieu à une description détaillée à la fois des édifices et des tâches accomplies par ses habitants. Enfin, les dernières pages présentent les cérémonies tournant autour de la momie, de la procession jusqu'à la mise au tombeau. L'auteur conclut ainsi : « Tels sont les spectacles variés, les usages touchants que les étrangers pouvaient admirer à Thèbes. » (*HUFSPA*, p, 163)

Que conclure de la démarche de l'historien? Revenons, en premier lieu, aux éléments que nous avons vus dans la préface de l'ouvrage : on soulignera que Feydeau manifeste ses emprunts, bien que ces derniers soulèvent quelquefois l'ambiguïté de son propre procédé. En effet, si Feydeau juge nécessaire de citer Hérodote à quelques reprises, en revanche il juge non nécessaire de citer d'autres sources jugées plus *vraies* au niveau du détail, comme l'indique cette note de bas de page :

Nous ne citerons, dans cet essai de reconstitution, que les seuls faits empruntés aux historiens. Nous croyons n'avoir pas besoin de dire que les *moindres détails* de notre description sont tirés des monuments Égyptiens des XVIII^e et XIX^e dynasties. (*HUFSPA*, p. 139, souligné dans le texte)

¹⁰⁵ Il s'agit en fait du temple funéraire de Ramsès III, situé au sud des temples funéraires de Ramsès II et d'Amenhotep III. L'état de conservation étonnant où il se trouvait au XIX^e siècle et, surtout, son immense pylône, en ont fait un monument fort visible et populaire de l'imaginaire de l'Égypte.

¹⁰⁶ Comme Feydeau repose une grande portion de cette description sur un dessin de l'antiquaire voyageur George Alexander Hoskins (*Travels in Ethiopia*), il est intéressant de noter que Gautier, en lisant Feydeau, fait la lecture d'une transposition intersémiotique qu'il adapte à son tour dans son roman.

Feydeau montre par ce passage que si l'histoire a besoin de l'appui de la citation, ou plutôt de l'autorité que confère la bibliothèque, l'archéologie — plus précisément, le souci du détail des monuments —, peut, quant à elle, s'imbriquer dans la narration, celle-ci étant neutre par nature. Toutefois, est-ce bien le cas? D'une part, Feydeau, tout comme le Gautier du *Roman de la momie*, n'est jamais allé en Égypte : ses sources sont donc exclusivement livresques. Ce sont les diverses planches qu'il a consultées, en particulier le recours à Prisse d'Avennes, de même que les récits d'Hérodote et de ses successeurs, qui servent de matière à son livre; son étude des monuments passe donc par la médiation des textes, fussent-ils des auteurs qui font autorité.

D'autre part, on soulignera quelques procédés littéraires utilisés par l'auteur. L'utilisation du mot *étrangers* dans la citation qui clôt le paragraphe précédent peut ainsi surprendre à première vue dans un texte qui se posait comme *objectif*; il témoigne cependant de l'ambivalence de Feydeau qui, malgré son statut d'historien, par le passage obligé à travers la bibliothèque, se pose véritablement en regard étranger dans la Thèbes antique. Le début et la fin de la *reconstitution* de Thèbes semblent également montrer son penchant pour la littérature : l'utilisation du mot *spectacles* n'est pas un hasard et poursuit la métaphore de la *mise en scène* du début. En outre, le regard du narrateur constitue le fil conducteur de toute cette partie qui, bien que mettant l'accent sur le détail des usages funèbres, est néanmoins construite *à la manière* d'un roman, privilégiant les descriptions notamment, de même que la vie du défunt et des gens entourant ce dernier. Feydeau, tel un Gautier se promenant au musée du Louvre, a continuellement recours à la description ambulatoire : les « nous marchons à Thèbes de surprise en surprise, d'étonnement en étonnement [...] » (*HUFSPA*, p. 154) ou « Du point élevé où nous sommes arrêtés, [...] nous voyons se creuser à nos pieds [...] » (*HUFSPA*, p. 155) ou encore « [...] dans la contemplation qui nous stupéfie et nous absorbe, nous n'avons encore vu que l'ensemble de la ville sacrée, de même qu'en reportant nos yeux droit devant nous, sur la longue plage couverte d'habitations, nous ne voyons que les travaux extérieurs [...] » (*HUFSPA*, p. 156) ponctuent le texte, à la manière de stations dans un musée. Feydeau ne croyait pas si bien dire lorsqu'il annonçait, dans sa préface, que son *principal devoir était de décrire* : même s'il disait ne pas vouloir faire *a priori* du roman, il annonce par sa méthode l'une des principales caractéristiques de la littérature réaliste, telle

que nous l'avons vue avec Philippe Hamon : savoir et écriture se retrouvent dans l'espace du texte par l'entremise de la description. Rappelons, en effet, que cette dernière est d'abord un indice du *savoir-faire* de l'écrivain, montrant du doigt l'inclusion du savoir dans le texte, enfin instaurant ce que Hamon présente comme une *vive conscience de l'altérité* du savoir à l'intérieur du texte. Or, qu'en est-il du savoir-faire de l'historien Feydeau? Devrait-on dire que *Histoire des usages funèbres* présente un savoir-faire littéraire et que, du même souffle, il s'en dégage une vive conscience d'une altérité littéraire dans ce texte de savoir? L'exemple de la reconstitution de Thèbes montre bien que les rapports entre l'érudition et le roman sont, en ce milieu du XIX^e siècle, plus complexes qu'on ne pourrait le croire. L'apparence d'objectivité de la science, une fois imbriquée dans une narration par le biais de descriptions, se transforme à son tour en littérature, laissant le texte flotter sur cette frontière plus ou moins indéterminée.

Marta Caraion a présenté, dans son ouvrage sur la photographie au XIX^e siècle, la filiation qui se dessine entre Maxime Du Camp, Ernest Feydeau et Théophile Gautier, en parlant de « feux croisés sur Thèbes¹⁰⁷ ». Elle souligne que ces exemples de tentative de description de la ville de Thèbes, d'abord photographiée par Du Camp, puis décrite coup sur coup par l'historien Feydeau et le romancier Gautier, constitue la principale caractéristique de la démarche historique, dans ce milieu du siècle qui voit le développement simultané de la photographie et du scientisme. Cette démarche se définirait par ce que Caraion appelle la *lacune* et l'*indice* :

Reconstituer le passé, selon les objectifs poursuivis, est du ressort de disciplines différentes. Les reconstitutions opérées dans chacun de ces domaines [photographie, histoire et littérature] s'articulent autour de deux notions aussi contradictoires que complémentaires : la lacune et l'indice, l'une soulignant l'absence du référent, l'autre sa présence partielle. Les lacunes, points noirs où le sens vient à manquer, permettent à l'historien, à l'écrivain, au photographe de modeler le réel, d'y graver leur interprétation propre [...]. Les indices, au contraire, sont le tronc commun qui relie ces approches et les fait communiquer¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Marta Caraion, *op. cit.*, p. 337-354.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 341.

Si la question de la lacune va de soi dans la démarche de Feydeau, qui cherche à combler les manques de l'histoire ou de l'archéologie par la littérature, la question de l'indice exige une courte apostille. Comme nous l'avons vu avec Du Camp, si la ruine est d'abord trace de quelque chose et que, par conséquent, la photographie est une *trace de trace*, le *texte photographique* est d'abord et avant tout indiciel; il entretient un rapport matériel avec l'objet qu'il désigne. Les rapports entre l'histoire et la littérature tels que nous les présente Feydeau sont fondés sur une superposition similaire : le savoir-faire de l'historien montre du doigt la source, indique la trace du référent qui est bien présente dans le texte, malgré la volonté de l'auteur d'enrober le tout dans un langage littéraire. Or, nous verrons dans la section suivante que Gautier, contrairement à Feydeau, cherchera à gommer cette suture entre le savoir et la littérature. Car contrairement à l'ouvrage de son ami historien, le choix du roman comme forme d'expression fait en sorte que, outre sa dédicace, Gautier ne nomme pas ses sources à même son texte. Ce n'est qu'à la suite d'une patiente étude, entreprise au XX^e siècle, que la critique littéraire a pu découvrir les nombreuses sources savantes qui ont mené au roman. Ainsi, après avoir souligné le rapport indiciel dans la dédicace, Gautier s'attellera principalement, pour le reste du roman, à sa tâche de romancier. L'Égypte qu'il nous présentera sera d'abord iconique.

6.5 *La Thèbes de Gautier : pour une Égypte ressuscitée*¹⁰⁹

Il s'est déjà écrit beaucoup de choses sur *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier. Si l'on a bien cerné les sources égyptologiques du roman¹¹⁰, posé une réflexion sur son statut de roman historique¹¹¹, analysé la question de la femme orientale¹¹², soulevé des pistes sur les

¹⁰⁹ Cette dernière portion du chapitre est une réécriture d'un article paru précédemment : « La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier » dans Hédia Abdelkéfi (dir.), *Agora*, Les Cahiers de l'Ercilis n° 3, Sfax (Tunisie), janvier 2003, p. 117-142.

¹¹⁰ Cf. Jean-Marie Carré, *loc. cit.* On consultera également l'excellente préface, toujours pertinente, de Geneviève Van Den Bogaert à l'édition du *Roman de la momie* chez Garnier-Flammarion (1966), p. 10-23.

¹¹¹ Cf. Claudie Bernard, *op. cit.*

¹¹² Cf. Melanie Hawthorne, *loc. cit.* et Jennifer Yee, *loc. cit.*

procédés descriptifs¹¹³, et bien d'autres aspects¹¹⁴, on a par contre peu parlé de sa pratique de l'espace. Cela a-t-il à voir avec ses descriptions qui peuvent sembler, au premier abord, plus près d'une Égypte symbolique que réelle? Or, cet aspect, plutôt que d'oblitérer l'importance du référent dans l'analyse de l'espace romanesque, rend la question d'autant plus intéressante. En effet, nous l'avons vu jusqu'à présent, le lien entre l'imaginaire et le référent ne va pas de soi quand on parle de l'Égypte ancienne dans le roman : on peut affirmer qu'un lieu devient imaginaire par sa transformation en littérature, et laisser l'analyse du référent aux historiens; mais on peut aussi considérer que le référent, de concert avec un regard particulier, participe justement à la construction de cet imaginaire, et qu'étudier sa représentation dans un roman s'avère digne d'un essai.

Dans *Le Roman de la momie*, la ville de Thèbes possède ce double statut de ville à la fois mythique et référentielle. Mythique, car il semble bien que, jusqu'au XIX^e siècle, la représentation que l'on avait de Thèbes devait beaucoup au mythe de la ville ancienne; référentielle, car à partir des avancées de l'égyptologie, le référent archéologique a certes pris le relais, et Thèbes demeure encore aujourd'hui l'un des sites les plus visités au monde. Les pages qui suivent montreront que ces deux lectures s'entrecroisent dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier; elles souligneront également que cette combinaison contribue à la formation d'un espace romanesque qui se distingue de celui que nous avons analysé dans les récits de voyage. Pour ce faire, nous débiterons par un regard sur la Thèbes telle que nous l'a léguée l'histoire, pour ensuite porter une réflexion sur la Thèbes mythique; enfin, une analyse des descriptions du roman nous permettra de voir comment se construit la ville de Thèbes dans le roman de Gautier et, surtout, quel est son rôle fonctionnel dans le récit. Toutefois, il importe en premier lieu d'effectuer un bref retour sur l'imaginaire de l'Égypte, ce qui nous permettra de relever quelques éléments essentiels à la compréhension de l'œuvre.

¹¹³ Cf. les textes cités de Alain Montandon, Marc Eigeldinger, Lisette Tohmé-Jarrouche et Peter Whyte.

¹¹⁴ Pour un excellent état présent des études sur ce texte, on se référera à l'édition de Pierre Laubriet dans la Pléiade, dont la notice et les notes sont fort riches (*Le Roman de la momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002; notice, p. 1329-1355; notes, p. 1355-1405).

6.5.1 L'Égypte au carrefour des mythes

D'entrée de jeu, il faut se rappeler certains aspects de la construction de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, tel qu'il s'est développé de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle. Comme nous l'avons vu, le statut du pays des pharaons, un imaginaire protéiforme, est ambigu à plusieurs égards. D'abord, l'Égypte est prise dans un entre-deux à la fois géographique et historique : si elle est géographiquement enserrée entre les déserts d'une part, et les plans d'eau que sont la Méditerranée et la Mer Rouge d'autre part, elle est surtout historiquement située à la frontière de l'Occident et de l'Orient, car elle a longtemps formé le principal lien entre le monde grec et l'Asie. Elle a, de plus, toujours constitué une civilisation relativement autonome, reposant sur un territoire unique, et n'a été, dans sa période pharaonique, que très peu influencée par les autres civilisations. Selon Alain Zivie, c'est cette insularité qui l'aurait dotée « de caractéristiques presque miraculeuses¹¹⁵ » qui ont marqué les premiers voyageurs s'étant rendus sur la terre des pharaons. Nourrie par le Nil, ce fleuve dont la crue laissait un limon fertile, la civilisation égyptienne a pu croître exceptionnellement, et devenir le premier producteur de céréales du monde méditerranéen. Comment ne pas voir ici l'un des principaux fantasmes occidentaux, qui voyait dans l'Orient la terre des origines? Cet Orient, nous dit Zivie, « il est possible de ne pas le voir, de l'ignorer et de projeter sur le réel le mythe de

¹¹⁵ Alain Zivie, « Rêves d'identité et identités rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », *Revue française de psychanalyse*, n° 1, janvier-mars 1993, p. 166. Serait-ce cette insularité qui l'a presque d'emblée associée au mythe de l'Atlantide? Révélée par Platon (le *Timée* et, surtout, le *Critias*), l'existence de l'Atlantide n'a cessé depuis d'alimenter un certain fantasme occidental; cette ville ancienne représente aussi la ville imaginaire par excellence, car « [s]ituée dans une île inconnue [...] édifée autour d'une montagne, tout est colossal en elle, les monuments et les statues ». (Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, p. 46) Il s'agirait donc d'un lieu des origines, d'une ville façonnée par les dieux puisque Poséidon l'aurait édifée par amour pour Clito. Selon Roudaut, ses habitants, incapables d'y maintenir la justice, auraient vu les dieux courroucés l'engloutir. Seul un prêtre égyptien aurait conservé en mémoire le récit, d'où l'inférence que l'on n'a pas manqué de faire depuis l'Antiquité sur son lien avec l'Égypte et qui culmine aujourd'hui avec des interprétations assez loufoques, qui voient dans le sphinx et les pyramides les restes du legs scientifique des Atlantes aux Égyptiens. Est-il nécessaire d'ajouter que ces derniers n'ont pas commis la même erreur que leurs soi-disant prédécesseurs? En effet, ils ont réussi à maintenir la justice dans leur cité colossale par le biais du pharaon, véritable incarnation vivante du dieu et garant de l'ordre.

l'insularité égyptienne, de l'altérité radicale de cette culture et de ce pays. C'est alors le triomphe du thème, du cliché même, de *l'éternelle Égypte*¹¹⁶. »

L'Égypte est également au confluent du paganisme et du christianisme. Cela a également contribué à apporter de l'eau au moulin du mythe, qui a fait de l'Égypte une terre luxuriante, souvent comparée à une sorte de paradis terrestre¹¹⁷ : elle rejoint alors le mythe du *paradeisos* grec ou du *locus amœnus* latin. Or, nous l'avons vu, ce cliché a également à voir avec le filtre biblique, créant de ce fait un amalgame qu'il est parfois difficile de séparer en unités distinctes. Si, dans la tradition judéo-chrétienne, l'Égypte est à la fois terre d'exil et d'exode, elle consiste toujours en ce lieu ambigu qu'est le lieu de passage¹¹⁸. Théophile Gautier n'hésite pas dans son roman à mettre littéralement en scène l'Exode; toute la dernière partie du roman est une longue paraphrase biblique qui reprend presque tous les points essentiels de l'Exode dans sa partie *égyptienne* (Moïse et Aaron devant le pharaon, les fléaux, la fuite vers la terre de Canaan, le passage de la mer des Roseaux, l'engloutissement de pharaon et de son armée), sauf quelques détails comme l'ordre des fléaux, qui est ici légèrement réorganisé. En fait, l'Exode surgit d'une telle façon dans le cadre de ce roman qu'il nous semble assez juste d'affirmer que Gautier a sans doute sacrifié au goût populaire en l'insérant dans une intrigue qui, à la limite, aurait pu s'en passer. En faisant entrer l'Exode dans la composition de son roman, Gautier s'inscrit donc dans une tradition culturelle. En effet, on a vu que les récits de voyage d'écrivains en Orient, du Moyen Âge au XIX^e siècle, présentaient ce passage nécessaire par l'Égypte pour marcher dans les traces de la Bible¹¹⁹.

¹¹⁶ Alain Zivie, *loc. cit.*, p. 168. (souligné dans le texte)

¹¹⁷ Gilbert Durand (*loc. cit.*, p. 173) souligne en outre que la peinture a presque toujours représenté « l'Égypte imaginaire comme un beau et luxuriant paysage, verdoyant, où serpentent des rivières. »

¹¹⁸ Cf. chapitre 4, p. 133-134.

¹¹⁹ On remarquera que la description de Moïse dans le roman est calquée directement sur le *Moïse* de Michel-Ange, mettant ici au premier plan le filtre artistique. En effet, Gautier le présente comme « un vieillard de haute stature, dont l'aspect commandait le respect: une immense barbe blanche descendait à flots sur sa poitrine, et de chaque côté de son front deux protubérances énormes accrochaient et retenaient la lumière; on eût dit deux cornes ou deux rayons. » (*RDM*, p. 199)

L'Égypte ancienne est aussi à la croisée des chemins de la mythologie grecque et du fantasme de l'Orient. Nous avons déjà souligné l'importance de l'Hermès Trismégiste¹²⁰ des Grecs souvent identifié au dieu Thot, le dieu de la connaissance des Égyptiens : il s'agit alors du fantasme des mystères cachés, d'une quête dont le but est de soulever le fameux voile d'Isis. Il faut également souligner le mythe d'Orphée¹²¹ : sans vouloir tomber dans une lecture mythocritique, qui exigerait à elle seule tout un travail, nous pouvons affirmer que ce mythe est assez explicite dans le roman de Gautier; en effet, ce dernier raconte la sortie hors d'un tombeau d'une femme — plus précisément d'une momie féminine — par un lord anglais, celui-ci étant tombé rétrospectivement amoureux de la belle morte qui, telle une Eurydice, demeure irrémédiablement inaccessible. Enfin, le croisement entre la Grèce et l'Orient s'incarne véritablement dans l'un des personnages du roman, le marchand grec Argyropoulos, celui-là même qui « déterre des Pharaons, et [qui les vend] aux étrangers. » (*RDM*, p. 37) Non seulement fait-il le lien entre la terre d'Égypte et les personnages occidentaux en tant que Grec, mais aussi, de par son statut de marchand de momie, il est celui qui pratique la transition entre l'Égypte et le monde occidental. Comme le souligne Claudie Bernard, ce personnage « dont la patrie représente le mi-chemin géographique et la transition culturelle entre l'Orient ancien et l'Occident moderne, remplit sur tous les plans un rôle d'*intermédiaire*¹²². »

Le croisement de la Grèce et de l'Orient se retrouve également dans le vocabulaire recherché du roman. En effet, la grande majorité des termes utilisés aujourd'hui pour décrire

¹²⁰ Cf. chapitre 4, p. 129. Une croyance ancienne soutenait même que Hermès Trismégiste avait fait bâtir une ville idéale dans l'est de l'Égypte, qui se serait appelée *Adocentyn*, traduction probable de l'arabe *Achmounein*, qui représente l'ancienne *Hermopolis*; cette dernière, située à environ 300 kilomètres au sud du Caire, était, selon les Grecs, la ville dont le culte était consacré à Hermès (voir Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 163-164 et Charles Burnett, *loc. cit.*, p. 93).

¹²¹ Rappelons que, selon François Hartog (*loc. cit.*), Orphée fait partie d'une longue liste de *grands esprits* qui auraient fait le pèlerinage en Égypte avec les Homère, Platon, et Pythagore.

¹²² Claudie Bernard, *loc. cit.*, p. 468 (souligné dans le texte). Une scène du roman démontre aussi le caractère ambigu du personnage. Désespéré par un cul-de-sac dans le tombeau qu'il investit en compagnie de Lord Evandale et de l'égyptologue Rumphius, Argyropoulos se met alors à chercher une issue secrète : le narrateur affirme que « dans son désespoir, il mêlait la réalité de l'architecture égyptienne aux chimériques bâtisses des contes arabes. » (*RDM*, p. 55).

l'Égypte sont grecs, et un certain nombre d'entre eux nous sont venus par le latin à la Renaissance : pyramide, sphinx, hiéroglyphe, obélisque pour ne nommer qu'eux¹²³. C'est pourquoi, tout au long du roman, le lecteur butera sur des termes recherchés que Gautier emprunte à l'égyptologie naissante, comme *tatbeb* (pour une sandale, que Champollion écrivait *tabteb*), *amschir* (encensoir), *pschent* (coiffure royale), *bari* (barque sacrée), *oëris* (dérivé d'Horus, commandant), *calasiris* (tunique), *dromos* (avenue), des instruments comme *harpé* (cimeterre) ou *pedum* (sceptre), des titres de spécialistes de l'embaumement comme *paraschiste*, *taricheute*, *coachyte*, etc¹²⁴. Cela sans parler des noms de personnages tels *Tahoser* et *Pétamounoph*¹²⁵, de même que de lieux, entre autres celui que choisit Gautier pour nommer Thèbes dans son roman. En effet, dès le début du texte contenu dans le papyrus que, pour suivre l'exemple de Claudie Bernard, nous appellerons désormais métadiégèse¹²⁶, apparaît le nom *Oph*. Le narrateur nous donne d'emblée une explication entre parenthèses du mot : c'est, paraît-il, le nom égyptien de Thèbes¹²⁷. Le nom étranger — et étrange — dresse

¹²³ Cela sans oublier le mot *Égypte*, lui-même d'origine grecque comme le souligne Maurizio Damiano-Appia (*op. cit.*, p. 24) : « La tradition [...] attribue à Ménès, premier roi d'Égypte, la fondation de la ville [de Memphis]. [...] Son dieu principal est Ptah, dont le temple constitue le cœur religieux de la ville la plus importante d'Égypte et qui donne à celle-ci son nom : *Hout-ka-Ptah* (« Demeure du *ka* de Ptah »). En babylonien, elle devient Hikouptah, d'où dérive le nom donné par les Mycéniens de Crète aux Égyptiens de Memphis : Aikupitijo. C'est précisément de l'île de Crète que les Grecs apprennent ce nom et l'adaptent à leur langue : Aigypptos, utilisé par Homère pour nommer le Nil, d'où notre Égypte. »

¹²⁴ Pour l'origine de ces mots, voir Gustave Lefebvre, « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1946, p. 3-20. Lefebvre montre qu'une grande partie de ce vocabulaire vient de la bibliothèque (notamment Champollion, Hérodote et, bien sûr, Feydeau).

¹²⁵ Gautier a vraisemblablement trouvé le nom de son héroïne dans les *Lettres* de Champollion (*op. cit.*, p. 304-305) : « [...] je distinguai sur la porte principale les légendes d'une reine nommée *Thaoser* [...], et je dois ajouter d'une reine ayant exercé par elle-même le pouvoir souverain, puisque son mari, quoique portant le titre de roi, ne paraît qu'après elle dans cette série de bas-reliefs, la reine seule se montrant dans les premiers et les plus importants. » Quant au nom de Pétamounoph, qui est dans le roman le père de l'héroïne, il l'emprunte à Feydeau qui parle de son tombeau (*op. cit.*, p. 148).

¹²⁶ Claudie Bernard (*loc. cit.*, p. 259) distingue donc le récit diégétique (le prologue), du récit métadiégétique (le récit raconté par le papyrus). Elle se base ici sur la terminologie proposée par Gérard Genette dans *Figures III*, p. 238-239.

¹²⁷ En fait, il s'agit d'un nom que Gautier a emprunté à Feydeau (*op. cit.*, p. 76) : « [...] la ville de la rive droite, nommée par les Égyptiens *Oph* et par les Grecs *Diospolis* [...] ». Celui-ci serait plutôt

un rapport entre la ville réelle et la ville imaginaire; c'est un nom qui plonge le lecteur dans un monde oriental, lointain, voire même biblique, lui donnant l'impression qu'il est dans un récit ancien, à la limite du conte¹²⁸. Le nom à consonance orientale provoque une relance de l'imaginaire : la lecture d'une série de termes étrangers transporte le lecteur dans l'ailleurs, et lui fait prendre conscience de la distance qui se dresse entre lui et le monde imaginaire évoqué, provoquant une sensation d'exotisme chez le lecteur. Enfin, cette nomenclature exotique offre un exemple du savoir-faire de l'écrivain, mettant au premier plan le caractère visuel du récit, comme le souligne Philippe Hamon :

[...] il y a *exposition*, dans un texte littéraire ou non littéraire, chaque fois que ce dernier s'embraye sur une dominante *descriptive*, c'est à dire (sic) chaque fois qu'il se met à actualiser une *liste* (une nomenclature) dont il postule qu'elle est, quelque part, déjà fixée et donc saturable, et qu'elle est en même temps « utile » à la constitution d'un savoir (savoir sur le monde, savoir sur le langage, ou savoir sur le texte qui suit ou dans lequel elle est enchâssée)¹²⁹.

Si *Le Roman de la momie* ne présente pas une véritable liste, le choix effectué par Gautier d'émailler son récit d'un vocabulaire inconnu de ses lecteurs tient du travail de l'écrivain qui aime à ciseler ses mots, à l'image des artistes de l'ancienne Égypte qui, d'un bloc grossier de calcaire, de granit ou d'albâtre, tiraient des statues et des objets d'art. On se rappellera que, dans la dédicace à Feydeau, Gautier parlait d'un *ciment de mosaïque* : les diverses pierres précieuses qu'il assemble, toutes originaires de langues anciennes, sont comme des mots précieux qu'il assemble pour une œuvre d'art.

une mauvaise traduction du nom donné au temple de Louqsor qui était l'Opet du sud (*Ipet-resyt*). La fête d'Opet était la fête la plus importante de Thèbes, où Amon s'unissait à son épouse dans le sanctuaire du temple.

¹²⁸ Cependant, si dans la diégèse Gautier utilise le nom de Thèbes — ce qui est normal, puisque nous sommes, à ce stade du roman, au milieu du XIX^e siècle — au début de la métadiégèse, qui se déroule dans l'ancienne Égypte, c'est le nom *Oph* qui est utilisé. Or, dans les faits, ce nom alterne avec *Thèbes* : dès la page suivante (*RDM*, p. 82), il est dit que « tout ne dormait pas dans Thèbes [...] »; vient ensuite une alternance : « Oph, la colossale cité, ne renfermait plus, etc. » (p. 98); « Thèbes, à ce moment, devait être déserte [...] » (p. 106); « [...] Oph se déployait avec ses palais, etc. » (p. 109). Simple oubli d'un auteur qui devait produire à un rythme rapide des textes à paraître en feuilleton? Sur cette particularité de l'œuvre, tout le monde est, semble-t-il, demeuré muet.

¹²⁹ Philippe Hamon, *Exposition. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 103.

Selon Gustave Lefebvre, Gautier aurait même inventé deux mots : *conculcateur* et *hiéroglyphite*. Si le premier n'est utilisé que pour une formule (« Pharaon, favori de Phré, préféré d'Ammon-Ra, conculcateur des peuples¹³⁰ », *RDM*, p. 104), le second sert à représenter les prêtres du pharaon, appelés à combattre les prodiges de Mosché et d'Aharon : « [...] c'étaient des personnages d'un aspect formidable et mystérieux, la tête rasée, chaussés de souliers de byblos, vêtus de longues robes de lin, tenant en main des bâtons gravés d'hiéroglyphes [...] ». (*RDM*, p. 232) A un moment donné, face au pharaon, l'un d'eux déclare :

Ô roi! est-ce pour ce jeu d'enfant, dit le plus ancien de la bande, que tu nous as fait venir du fond des chambres secrètes, où, sous des plafonds constellés, à la lueur des lampes, nous rêvons, penchés sur des papyrus indéchiffrables, agenouillés devant les stèles hiéroglyphiques aux sens mystérieux et profonds, crochétant les secrets de la nature, calculant la force des nombres, portant notre main tremblante au bord du voile de la grande Isis? (*RDM*, p. 232-233)

Comme nous pouvons le constater, ces prêtres — qui sont plutôt des mages — professent un certain hermétisme. Ainsi, lorsqu'il se trouve devant les prodiges de Mosché et d'Aharon, leur doyen déclare qu'il lui « tarde de reprendre la lecture d'Hermès Trismégiste » dont les mystères le fascinent plus que les « tours de passe-passe ». (*RDM*, p. 234) Il va de soi qu'ici cet aspect mystérieux associé aux hiéroglyphes vient du fantasme, généralement associé à l'Orient, de la langue originelle, perdue dans la nuit des temps, dont le hiéroglyphe, de par son statut d'idéogramme, serait le signifiant. Paolo Tortonese a souligné le rôle des hiéroglyphes chez Gautier comme une caractéristique du monde opaque des signifiants, le seul monde visible, qui cache le monde des signifiés¹³¹. Tout comme nous l'avons mentionné à propos d'« Une nuit de Cléopâtre », l'Égypte que présente Gautier est un imaginaire plat, sans profondeur, où le sens est absent; telle une surface polie qui ne reflèterait que l'incompréhension de l'auteur face à ce monde mystérieux :

¹³⁰ Selon Gustave Lefebvre (*loc. cit.*), Gautier aurait forgé ce mot à partir soit du substantif *concultation* soit du verbe *conculquer* (« fouler aux pieds »).

¹³¹ Paolo Tortonese, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 12 (« L'Orient de Théophile Gautier », 2 vol.), 1990, p. 273-282.

Mots sacrés et visages des dieux égyptiens sont insérés dans le texte sans presque aucune explication, non pas pour renseigner sur une civilisation ancienne, mais pour évoquer un monde énigmatique, qui résiste obstinément à l'interprétation¹³².

En effet, comme expliquer que la *traduction* du papyrus trouvé dans la momie de Tahoser — autrement dit, la métadiégèse — puisse présenter une Égypte incompréhensible au narrateur? Ne serait-ce pas le rôle du narrateur-traducteur de pouvoir expliquer les hiéroglyphes, tel un Champollion? Même l'égyptologue Rumphius soulève une idée saugrenue pour un spécialiste de l'Égypte :

— Oh! Les Égyptiens, dit Rumphius en souriant, étaient de prodigieux architectes, d'étonnants artistes, de profonds savants; les prêtres de Memphis et de Thèbes auraient rendu des points même à nos érudits d'Allemagne, et pour la symbolique, ils étaient de la force de plusieurs Creuzer; mais nous finirons par déchiffrer leurs grimoires et leur arracher leur secret. Le grand Champollion a donné leur alphabet; nous autres, nous lisons couramment leurs livres de granit. (*RDM*, p. 74)

Luc Vives souligne, à son tour, que le vocabulaire recherché de Gautier fait écran à la compréhension de l'Égypte plutôt qu'il ne dévoile son sens :

En quoi « catharme », « héliochryse », « amschir », « ibex », « calasiris » [...] font-ils voir quoi que ce soit d'une Égypte ici substituée à un jeu d'érudition intertextuel, qui se plaît, sans recourir à des notes descriptives ou explicatives, à essaimer, au fil d'une narration antiquisante, de purs mots employés pour *faire* égyptisant, pour *faire* égyptologique — *pour la forme*¹³³.

Même si Gautier ne montre pas du doigt ses sources archéologiques, il montre ses sources lexicologiques par l'utilisation qu'il fait de mots rares, souvent issus de langues mortes. À l'image des hiéroglyphes, Gautier écrit un roman *hiéroglyphique*, correspondant par le fait même à l'image de l'Égypte comme terre des mystères, et il s'inscrit du coup dans une tradition, celle de l'ésotérisme. Par le fait même, l'Égypte qu'il présente dans son roman, en montrant l'opacité d'un signifiant privé de son signifié, est presque aussi indicielle que celle d'un Feydeau indiquant à chaque pas son érudition. Malgré les apparences, et quoi qu'en ait

¹³² *Ibid.*, p. 274.

¹³³ Luc Vives, « Le livre des mots de l'ancienne Égypte », p. 72. (souligné dans le texte)

pensé la critique de son temps¹³⁴, ce n'est effectivement pas du côté du vocabulaire que se trouve la véritable originalité de la démarche de Gautier.

6.5.2 Thèbes : ville historique et mythique

Que l'on parle de Babylone et de ses merveilleux jardins suspendus, de l'Athènes de Périclès et de son acropole, de la Rome impériale maîtresse de la Méditerranée ou de Carthage, son ennemie orientale, ces grandes villes de l'Antiquité sont devenues des archétypes de la ville à la fois imaginaire et matrice de grandes civilisations. Aujourd'hui cependant, le fantasme repose sur des ruines souvent désolantes, des lieux où les flashes de caméras des touristes ont remplacé les lampes dont les reflets miroitaient sur les étendues d'eau. La richesse d'antan de ces villes ne nous est surtout accessible que par la rêverie, elle-même tributaire de légendes forgées à travers l'histoire. Seuls quelques textes parlent pour elles, des textes qui, la plupart du temps, amplifient l'écho des poètes ayant chanté leur gloire. Il existe cependant une ville où les monuments, parsemés de hiéroglyphes, continuent de raconter son histoire : Thèbes, la capitale religieuse de l'ancienne Égypte.

Il faut noter d'entrée de jeu que le mot *Thèbes* constitue un autre exemple du passage à travers le filtre grec : la Thèbes des anciens Égyptiens était plutôt nommée *Ouaset*, la ville du Sceptre¹³⁵, et son rôle était fondamentalement religieux, tandis que Memphis était la capitale administrative¹³⁶. Bien qu'elle n'était pas une ville à la manière de Babylone, par exemple,

¹³⁴ Dans son commentaire au roman dans l'édition utilisée (*op. cit.*, p. 266), Marc Eigeldinger souligne : « Au moment de sa publication, *Le Roman de la momie* ne remporta que peu de succès et ne suscita guère d'échos dans la presse, comme si les lecteurs et les critiques avaient été rebutés par la description érudite, par l'usage du vocabulaire exotique et technique. » Selon les Goncourt (*op. cit.*, p. 103), Gautier aurait lui-même réagi face à l'incompréhension de ses contemporains : « Eh mon Dieu! Tenez, dans mon *Roman de la momie*, on me dit aussi qu'on ne comprend pas; et pourtant, je me crois l'homme le plus platement clair du monde... Parce que je mets *pschent* ou *calasiris*... Mais enfin, je ne peux pas mettre : « Le *pschent* est comme ci, est comme ça. » Il faut que le lecteur sache ce que disent les mots... » (souligné dans le texte)

¹³⁵ Cf. Maurizio Damiano-Appia, *op. cit.*, p. 91. « *Ouas*: Il s'agit de l'un des plus anciens symboles du pouvoir royal, sur lequel fut modelé le sceptre des rois et des dieux. » (p. 388)

¹³⁶ Même à l'époque des XVIII^e et XIX^e dynasties, période fastueuse pour Thèbes, les pharaons ont toujours conservé Memphis, située plus au nord, comme principal lieu de la royauté : c'était d'ailleurs là que le futur pharaon recevait son éducation de la meilleure école du pays. Notons que

Thèbes possédait tout de même son lot d'habitants : pour servir et nourrir les milliers de prêtres qui vivaient sur les deux rives du Nil, qui officiant dans les deux principaux temples de la rive orientale, Karnak et Louqsor, qui dans les temples de la rive occidentale, il fallait bien des artisans, des commerçants, des pêcheurs et des agriculteurs. Ce qui est indéniable toutefois, c'est qu'il s'agit d'un lieu charnière dans l'histoire de l'Égypte ancienne : c'est le lieu d'où est originaire le dieu Amon-Rê, qui devient, selon la coutume égyptienne, la divinité primordiale à travers toute l'Égypte¹³⁷; c'est aussi la ville d'où sont parties les armées d'Ahmosis qui ont jeté hors d'Égypte l'envahisseur Hyksos¹³⁸, ce qui l'associe donc autant à la puissance pharaonique qu'à la réunification des Deux Terres; enfin, pendant toutes les XVIII^e et XIX^e dynasties, elle demeure le centre névralgique du pays et ce, même si Akhénaton et Ramsès II se font construire une nouvelle capitale plus au nord, respectivement Akhetaton et Pi-Ramsès¹³⁹. En outre, c'est à Thèbes que se font couronner les rois de ces dynasties et qu'ont lieu les fêtes principales. C'est toujours à Thèbes, sur la rive occidentale cette fois, que l'on retrouve les temples des millions d'années, temples funéraires où le roi allait puiser l'énergie nécessaire à sa fonction, de même que les tombeaux de la Vallée des

Memphis était située à la jonction du Delta du Nil et du passage vers la Haute Égypte : sa situation géographique était donc également stratégique.

¹³⁷ Chaque nome d'Égypte (c'est-à-dire « province administrative ») avait son dieu tutélaire. Par exemple, Memphis était le lieu de Ptah, dieu de la sagesse; Héliopolis, le sanctuaire de Rê, la divinité solaire par excellence, etc. Au fur et à mesure que Thèbes acquiert du pouvoir au détriment des autres nomes, Amon-Rê prend une place plus importante dans le panthéon. Enfin, il ne faut pas oublier que, selon la légende, c'est grâce à Amon-Rê qu'Ahmosis a pu chasser l'envahisseur Hyksos et que, quelque trois cents ans plus tard, Ramsès II mettra en déroute l'armée hittite lors de la célèbre bataille de Kadesh.

¹³⁸ Les Hyksos, ou *rois pasteurs*, qui continuent de diviser les égyptologues quant à leur réelle provenance (Asie ou Phénicie), ont occupé le territoire de la Basse Égypte de 1730 à 1580 av. J.-C. environ. Loin de constituer des envahisseurs tyranniques, ils auraient respecté la tradition pharaonique — comme beaucoup d'autres envahisseurs après eux — et ont importé en Égypte certaines traditions, comme l'usage du cheval et du char de guerre.

¹³⁹ Le choix de se faire construire une nouvelle capitale s'explique, chez Akhénaton, par la volonté de fonder une ville en l'honneur d'Aton, sur le terre originel d'où aurait émané le créateur; on peut aussi supposer, dans le cas d'Akhénaton, qu'il ait voulu prendre ses distances face au clergé d'Amon de Thèbes, dont le pouvoir, de plus en plus grand, n'était pas que religieux. Chez Ramsès II, le choix s'avérerait plutôt politique et militaire, Pi-Ramsès étant plus près des frontières d'un empire qui, durant cette période, avait des ramifications jusqu'à la Syrie actuelle.

Rois. Lieu de couronnement et d'ensevelissement à la fois, Thèbes représente le cycle de la vie et celui de la mort, si chers aux Égyptiens. Il est d'ailleurs presque impossible d'éviter cette répartition entre les deux rives dans une mise en scène située à Thèbes, au risque de se retrouver dans une ville totalement imaginaire. Nous verrons que Gautier, en ce sens, est resté fidèle au référent.

Tout comme l'Égypte, qui est au carrefour de plusieurs traditions et dont la situation géographique a fortement déterminé sa grandeur, Thèbes est aussi géographiquement une ville charnière pour les Égyptiens : en marquant la frontière entre les Deux Terres, c'est-à-dire entre la Basse et la Haute Égypte, elle est au carrefour de l'axe nord/sud, et elle représente parfaitement, par son partage entre les deux rives orientale et occidentale, le carrefour de l'axe est/ouest. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle est la ville cardinale par excellence de l'Égypte, tant du point de vue historique que géographique. Nous avons vu l'importance que lui avait donnée Ernest Feydeau dans son ouvrage *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*. Pour des raisons similaires, elle sera au centre d'un grand nombre d'œuvres littéraires portant sur le pays des pharaons : aucun roman ne peut éviter au moins de la nommer; et la mettre en scène, c'est entrer au cœur même de la vie des anciens Égyptiens.

Thèbes constitue donc un excellent exemple, presque métonymique dirions-nous, de l'ambiguïté de l'Égypte : elle est à la fois une ville à référent et une ville imaginaire. Il faut cependant admettre que les origines de cette ville sont plutôt symboliques que réelles, et se perdent souvent dans une atemporalité. Jean Roudaut, dont la réflexion sur les villes imaginaires porte en partie sur les origines mythiques des villes, souligne à juste titre que, puisque la ville est « une création lente et collective [...] elle est donc marquée par une histoire dont la durée imaginaire est sans origine¹⁴⁰. » Selon Roudaut, la ville imaginaire consiste en la cohabitation d'une archéologie — qui est un fantasme du passé — et d'une eschatologie, car ces villes inscrivent à l'intérieur d'elles-mêmes leur *décrépitude future*. Origine et futur

¹⁴⁰ Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 11. Ce que Roudaut nomme *ville imaginaire* est la ville telle que transformée par la littérature. Ainsi, dans son cas, « [u]ne ville à référent ne s'oppose pas nécessairement à une ville imaginée. » (p. 28)

cohabitent donc dans ce fantasme de la ville parfaite que constitue la ville imaginaire, dont les deux modèles emblématiques demeurent Babel et Jérusalem, toutes deux, par ailleurs, situées en Orient. Ce qui caractérise la première, c'est qu'elle « tend à représenter la conquête d'un état supérieur de l'être et son édification¹⁴¹ » : la ville devra en effet, dans sa géographie, représenter le parcours de la vie des humains qui l'habitent, des bas-fonds à la citadelle — ou acropole — qui en forme la crête. Ce qui caractérise la seconde, c'est le fantasme de la perfection; en effet, la ville imaginaire ne peut se penser sans recourir au mythe de la Jérusalem céleste, ville parfaite dans tous ses aspects¹⁴². Ainsi, selon Roudaut,

[toute] ville imaginaire, même si elle ne retient pas, en son évocation, le nom de Jérusalem, est symboliquement une Jérusalem, car elle tend à faire de la ville la représentation figurée d'une vision de l'univers spirituel¹⁴³.

Notons que pour Roudaut, la ville ne joue pas qu'« un rôle de décor¹⁴⁴ », ne cherche pas à « accorder au lecteur l'illusion que le texte transcrit une réalité¹⁴⁵ », mais constitue la représentation terrestre d'un idéal qui la rapproche d'une *théologie* : « la ville terrestre ne serait pas, si la cité céleste ne cautionnait son existence éphémère, et, se donnant pour son modèle absolu, n'orienterait nos essais dans la voie d'un accomplissement¹⁴⁶. » La ville de Thèbes constitue alors un excellent exemple de ville imaginaire : puisque son nom est à ce point présent lorsqu'on évoque l'Égypte pharaonique, on en infère la permanence du lieu. La ville de pierre, dont les constructions — en partie — résistent au temps, ne peut que symboliser l'éternité; elle ne peut trouver son origine que dans un temps *hors du temps*,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴² Selon l'*Apocalypse* de Jean, elle serait construite en forme de croix constituée de quatre carrés, entourée de trois enceintes, et percée de douze portes : tout mène au chiffre 12, le chiffre de la perfection et de la plénitude selon la numérologie. (*Ibid.*, p. 116-117)

¹⁴³ *Ibid.*, p. 117. Dans un même ordre d'idées, Gilbert Durand (*loc. cit.*, p. 176) a tenté de « montrer comment la terre d'Égypte [...] a sa place nécessaire comme socle et condition de la Cité Spirituelle dont la Jérusalem salomonienne fut le paradigme. »

¹⁴⁴ Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

comme la Jérusalem céleste. Le seul nom de Thèbes est, à lui seul, annonciateur d'un mythe, d'une grandeur, bref d'une logique du récit.

En effet, le nom de cette ville nous plonge déjà dans le mythe. Thèbes est irrémédiablement associée à la « Thèbes aux cent portes » dont parlait Homère, cette ville légendaire qu'on n'a pas manqué, et ce dès l'Antiquité, d'associer à la ville de la Haute Égypte, avec ses temples à colonnades gigantesques¹⁴⁷. Pour les Grecs, la Thèbes égyptienne sera la *Diospolis Magna*, la « grande cité de Zeus ». Même si les connaissances sur l'Égypte ancienne se développent durant tout le XIX^e siècle, Thèbes sera toujours perçue à travers ce mythe. Champollion n'y a pas échappé, lui qui relève son entrée à Thèbes avec un enthousiasme désormais classique : « [...] *Thèbes!* Ce nom était déjà bien grand dans ma pensée : il est devenu colossal depuis que j'ai parcouru les ruines de la vieille capitale, l'aînée de toutes les villes du monde [...]»¹⁴⁸. Comme les savants de l'expédition d'Égypte, et malgré ses connaissances de l'écriture hiéroglyphique, Champollion voyait dans Karnak et Louxor le palais des pharaons :

Le quatrième jour [...], je quittai la rive gauche du Nil pour visiter la partie orientale de Thèbes. Je vis d'abord *Louqsor*, palais immense [...]. J'allai enfin au palais ou plutôt à la ville de monuments, à *Karnac* (sic). Là m'apparut toute la magnificence pharaonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand [...]. Il suffira d'ajouter, pour en finir, que nous ne sommes en Europe que des Lilliputiens et qu'aucun peuple ancien ni moderne n'a conçu l'art de l'architecture sur une échelle aussi sublime, aussi large, aussi grandiose, que le firent les vieux Égyptiens; ils concevaient en hommes de cent pieds de haut, et nous en avons tout au plus cinq pieds huit pouces¹⁴⁹.

Le gigantisme de la cité, les pylônes, les obélisques, toute cette structure verticale montre qu'il s'agit d'une cité édifiée pour les dieux, voire même par les dieux, mieux faite pour des

¹⁴⁷ Cela sans compter la Thèbes qui a été le théâtre de nombreuses tragédies d'Euripide, Sophocle et Eschyle. Certes, la popularité du mythe d'Œdipe a contribué à la confusion entourant le nom de Thèbes, principalement à cause du Sphinx des énigmes que l'on a souvent confondu avec le sphinx égyptien.

¹⁴⁸ Jean-François Champollion, *op. cit.*, p. 158. (souligné dans le texte)

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 160-161. (souligné dans le texte)

divinités que pour des humains, comme le symbolise parfaitement le mythe de l'Atlantide. D'ailleurs, celui qui la gouverne, le pharaon, est lui-même un dieu vivant, un être de pierre, comme en témoigne la description qu'en fait Gautier :

On eût dit que ces yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini; les objets environnants ne paraissaient pas s'y refléter. Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, l'isolement du demi-dieu qui n'a pas de semblables parmi les mortels, le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe avaient figé à jamais cette physionomie implacablement douce et d'une sérénité granitique. (*RDM*, p. 120-122)

Or, cette volonté d'élévation, que l'on associe volontiers à ces anciens peuples, n'est-elle pas la surimposition d'un regard judéo-chrétien, donc monothéiste, sur une civilisation qui ne connaissait que le polythéisme¹⁵⁰? Dans une réflexion sur ce que nous pourrions traduire par les *propriétés physiques des lieux*, Leonard Lutwack souligne que la verticalité est prépondérante dans les anciennes cosmologies, et qu'en marquant de façon très nette une *polarisation des extrêmes*, elle crée par le fait même une *échelle des valeurs* :

Great depths as well as great heights are often held sacred, for there the middle place, earth, is intersected by realms inhabited by gods, and there the extraordinary man may be favored spiritually [...] ¹⁵¹.

Cependant, Lutwack souligne aussi à juste titre que cette échelle des valeurs a subi quelques transformations sous la Chrétienté : « Christianity associated the high place with good and the low with evil, although pre-Christian concepts made no regular distinction of that sort [...] ¹⁵². » Si, chez Champollion, il y a déjà une ébauche de cette association entre la hauteur des monuments et la grandeur du peuple qui les a érigés, on retrouve chez Gautier le même

¹⁵⁰ A condition, bien sûr, que nous laissions de côté l'épisode amarnien, c'est-à-dire la période du pharaon Akhénoton, en qui plusieurs voudraient voir le premier monothéisme de l'histoire.

¹⁵¹ Leonard Lutwack, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984, p. 39.

¹⁵² *Ibid.*

discours, mais visiblement enraciné dans une vision judéo-chrétienne de l'Égypte ancienne¹⁵³.

En effet, *Le Roman de la momie* repose sur une construction verticale, allant du Ciel aux Enfers. Ainsi, par rapport aux monuments de la rive orientale, s'élevant vers le ciel, se trouve le monument souterrain de la rive occidentale, symbolisant le monde infernal : le tombeau de Tahoser. Ainsi, lorsque les personnages en découvrent l'entrée, « une bouffée d'air brûlant s'échappa de l'ouverture sombre, comme de la gueule d'une fournaise. » (*RDM*, p. 47) De même, une fois à l'intérieur, il est question d'une chaleur si intense que Rumphius s'exclame : « Ah çà! [...] nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être bien loin du séjour des damnés. » (*RDM*, p. 49) Ce tombeau est, bien sûr, situé dans la Vallée des Rois, appelée dans le roman *Biban-el-Molouk*¹⁵⁴, qui est le lieu mis en scène au tout début du roman. Ce lieu désertique nous est présenté par Gautier comme un lieu des origines où les pierres et le sable sont là de toute éternité : « On eût dit les tas des cendres restés sur place d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire [...] » (*RDM*, p. 42) En plus de nous ramener au mythe de l'Égypte éternelle, cette description nous rappelle la Genèse, qui trouve son pendant dans l'épisode de l'Exode présenté à la fin du roman. Entre la Genèse et l'Exode¹⁵⁵ se profilera donc toute une histoire où le monde pastoral s'opposera au

¹⁵³ Le discours passionnel que tient le pharaon à Tahoser dans le roman de Gautier est en ce sens emblématique de ce syncrétisme. Loin de correspondre à la réalité pharaonique, il est plutôt de l'ordre du fantasme occidental de s'égaliser à Dieu : « Je te donne l'Égypte [...]; je t'aurai d'autres royaumes, plus grands, plus beaux, plus riches. Si le monde ne te suffit pas, je conquerrai des planètes, je détrônerai des dieux. » (*RDM*, p. 220)

¹⁵⁴ Nom arabe qui signifie littéralement *Les deux portes des Rois*.

¹⁵⁵ Les personnages du roman n'échappent pas à la métaphore biblique. Ainsi, plusieurs rapprochements sont possibles entre Poëri, qui est l'intendant du pharaon, et le Joseph de la Bible. Aussi, Poëri, avec l'accord de Ra'hel qu'il aime, accepte l'offre de Tahoser d'être sa femme; cet épisode, calqué sur celui où Jacob prit deux épouses, Rachel et Léa, est explicitement lié à la Genèse (*Genèse*, 29, 15-30), comme il est dit dans le texte lui-même : « Yacoub, un patriarche de notre race, eut deux femmes : l'une s'appelait Ra'hel comme moi, et l'autre Lia; Yacoub préférait Ra'hel, et cependant Lia, qui n'avait pas ta beauté, vécut heureuse près de lui. » (*RDM*, p. 201).

monde de la ville, qui ne sera pas perçu ici comme un lieu de corruption de l'âme, telle une Babylone par exemple, mais comme un lieu d'immobilité.

Ce n'est évidemment pas un hasard si le monde pastoral, tel que décrit dans le roman, appartient aux Hébreux : c'est effectivement dans le domaine de Poëri que se déroulent toutes les scènes pastorales, conformes à l'imagerie occidentale du *locus amœnus*. Situé de l'autre côté du Nil, donc face aux immenses temples de Karnak et de Louqsor que Gautier, comme Champollion et Feydeau avant lui, prend pour des palais, le domaine de Poëri constitue le contraste nécessaire à la magnificence, l'envers de la richesse que contiennent tous les palais décrits dans le roman. La ville ne peut qu'être grandiose face au monde pastoral : elle représente en effet l'élévation vers la divinité; et à l'opposé le monde pastoral ne peut qu'être l'exemple d'humilité, de simplicité d'une vie originelle. Ce mythe, prépondérant dans la pensée des Lumières, transparaît dans la description de la villa et du domaine de Poëri; ainsi, ce dernier habite une villa « peinte de couleurs tendres et riantes » (*RDM*, p. 144), contenant un pavillon devant lequel on trouve « une immense plantation de vignes » (*RDM*, p. 145) et un jardin ayant « un aspect de gaieté, de repos et de bonheur ». (*RDM*, p. 146) Pour couronner le tout, Poëri est décrit comme « le mélancolique habitant de la villa ». (*RDM*, p. 148) Le roman est donc construit en grande partie sur l'opposition entre les deux rives du Nil : d'une part, le gigantisme des monuments qui, avec l'immobilité qui caractérise ces derniers, constitue la rive orientale; d'autre part, la végétation du monde pastoral qui, avec le mouvement de la vie qui en constitue le cœur, couvre la rive occidentale. Or, on soulignera que cette opposition va quelque peu à l'encontre du regard traditionnel. En effet, l'égyptologie a montré que les Égyptiens ont considéré la rive orientale comme étant celle de la vie, tandis que la rive opposée était celle de la mort, tel que le symbolise le passage du soleil qui naissait à l'Orient pour aller mourir à l'Occident. Dans ce cas-ci, Gautier a donc pris quelques libertés avec le référent de Thèbes, en mettant en scène un partage quelque peu fictif des deux rives du Nil.

Il reste que le gigantisme est au centre de la description que fait Gautier de l'aspect *visible* de Thèbes. Plusieurs exemples peuvent être relevés et ce, tout au long du roman. Ainsi, dès le début de la diégèse, la vallée des Rois se présente au narrateur comme une *muraille* où

l'œil discernait vaguement d'informes restes de sculptures rongés par le temps et qu'on eût pu prendre pour des aspérités de la pierre, singeant les personnages frustes d'un bas-relief à demi effacé [...]. Leurs parois montaient presque verticalement à une grande hauteur et déchiraient leurs crêtes irrégulières d'un blanc grisâtre sur un fond de ciel indigo presque noir, comme les créneaux ébréchés d'une gigantesque forteresse en ruine. (*RDM*, p. 40)

Par la suite, les descriptions de Thèbes dans la métadiégèse figurent en miroir de celle de la *forteresse* que représente la vallée¹⁵⁶. Le roman contient au moins deux descriptions à grande échelle de Thèbes¹⁵⁷. La première se situe au début de la métadiégèse et se caractérise par une description en perspective de la ville déserte, tous les habitants étant cachés, le soleil chauffant la ville à blanc :

Au bout des rues désertes, et au-dessus des terrasses, se découpaient, dans l'air d'une incandescente pureté, la pointe des obélisques, le sommet des pylônes, l'entablement des palais et des temples, dont les chapiteaux, à face humaine ou à fleurs de lotus, émergeaient à demi, rompant les lignes horizontales des toits, et s'élevant comme des écueils parmi l'amas des édifices privés. / De loin en loin, par-dessus le mur d'un jardin, quelque palmier dardait son fût écaillé, terminé par un éventail de feuilles dont pas une ne bougeait, car nul souffle n'agitait l'atmosphère [...]. (*RDM*, p. 81-82)

La verticalité est bien mise en évidence ici, puisque ce ne sont que les sommets qui sont perceptibles, celui des édifices ou des palmiers, bien que ce passage mette également en valeur la perspective horizontale, car la ville semble s'étendre très loin. La seconde description de la ville nous montre cette fois-ci les deux rives. Il est intéressant de constater que le regard du narrateur suit les personnages dans leur traversée du Nil et qu'il décrit les deux rives selon sa position dans l'espace, faisant usage de la description postée. D'abord, une vue télescopique de la rive occidentale, effectuée au moment où le narrateur, dont le regard épouse celui du personnage de Tahoser, se trouve sur cette même rive :

¹⁵⁶ On notera, en ce sens, que le temple de Karnak tient son nom de l'arabe *al-karnak*, « ville fortifiée ».

¹⁵⁷ Il y en a une troisième, qui présente Thèbes au moment où le pharaon rêve sur son balcon, toujours courroucé par la disparition de Tahoser. Mais dans ce cas-ci, la description est teintée par le crépuscule, et ne présente pas de véritable variation par rapport aux deux autres.

[...] au fond, se découpait la gigantesque silhouette du palais de Rhamsès-Méïamoun, avec ses pylônes démesurés, ses murailles énormes [...]; plus au nord, les deux colosses qui trônent avec une pose d'éternelle impassibilité, montagne de granit à forme humaine, devant l'entrée de l'Aménophium, s'ébauchaient dans une demi-teinte bleuâtre, masquant à demi le Rhamesséïum plus lointain et le tombeau en retrait du grand prêtre, mais laissant entrevoir par un de ses angles le palais de Ménéphta¹⁵⁸. (RDM, p. 106)

Puis, le regard du narrateur se tourne vers la rive orientale, située à ce moment-là de l'autre côté du Nil, et nous offre une description en perspective du panorama qui va du temple de Karnak (le *palais du Nord* du roman) jusqu'au temple de Louqsor, incluant l'allée de sphinx, dont nous ne donnerons que le début :

[...] les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabe, la masse gigantesque du palais du Nord, que l'éloignement pouvait à peine diminuer, et qui dressait ses montagnes de granit, sa forêt de colonnes géantes, au-dessus des habitations à toit plat. / Devant le palais s'étendait une vaste esplanade descendant au fleuve par deux escaliers placés à ses angles; au milieu, un dromos de criosphinx, perpendiculaire au Nil, conduisait à un pylône démesuré, précédé de deux statues colossales, et d'une paire d'obélisques dont les pyramidions dépassant sa corniche découpaient leur pointe couleur de chair sur l'azur uni du ciel. (RDM, p. 107-108)

On reconnaît ici le désir qu'avait eu Ernest Feydeau de donner lui aussi une description panoramique de la ville dans son « Essai de reconstitution ». La ville de Thèbes induit une telle description par son gigantisme : le champ lexical utilisé (*gigantesque, géantes, démesuré, colossales*, etc.) démontre sans conteste le caractère presque irréel de la ville décrite. Comparée à une *forêt de colonnes géantes*, celle-ci finit par se confondre avec la végétation toute en hauteur des palmiers que nous avons évoquée précédemment.

Cette incrustation de la ville dans la nature, outre le fait qu'il s'agit d'un trait caractéristique du romantisme, nous amène à voir le paysage comme un tout; au risque de répéter ce lieu commun baudelairien, nous pouvons affirmer sans ambages que tout est en

¹⁵⁸ Le palais de Rhamsès-Méïamoun est en fait le palais de Ramsès III, situé à Médinet-Habou; les deux colosses sont bien sûr les deux colosses de Memnon, appellation impropre pour désigner les deux statues qui trônaient à l'entrée du temple funéraire d'Amenhotep III (nommé ici l'Aménophium); le Rhamesséïum, qui s'écrit aujourd'hui *Ramesseum*, est le temple funéraire de Ramsès II; enfin, le palais de Ménéphta est le temple funéraire de Séthi I^{er}, situé à Gourna.

correspondance dans ce roman. Ainsi, les personnages sont intimement liés au lieu qu'ils habitent. Plus précisément, ils sont conformes à la fois au lieu habité et à l'idée que se fait Gautier de l'Égypte, comme d'un monde lié à l'art : Lord Evandale, dandy anglais, se sent malgré tout parfaitement à l'aise sur cette terre d'Orient, d'autant plus que « sa tête pure, mais froide, semblait une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs [...] » (*RDM*, p. 30); Rumphius, l'égyptologue, est comparé à un ibis, « aspect tout à fait convenable d'ailleurs et presque providentiel pour un déchiffreur d'inscriptions, et de cartouches hiéroglyphiques [...] » (*RDM*, p. 33); Argyropoulos, le marchand grec, est tour à tour comparé à un *épervier*, une *momie* et un *singe*; Tahoser, décrite sous sa forme momifiée (dans la diégèse) ou vivante (dans la métadiégèse), est d'une beauté parfaite, qu'elle soit offerte à la vue couverte par les bandelettes ou par les bijoux¹⁵⁹; le Pharaon, quant à lui, est décrit comme taillé dans le granit ou le basalte, comme nous l'avons mentionné précédemment; Poëri et Ra'hel, les deux Hébreux, sont décrits comme des beautés simples correspondant au monde pastoral dans lequel ils vivent; Thamar, la servante de Ra'hel qui trahira Tahoser, est tour à tour comparée à des animaux ou des êtres effrayants (*gypaète*, *chauve-souris*, *hibou*, *araignée*, *insecte* ou *momie*); enfin, dans la diégèse, les fellahs sont présentés surgissant du sable « comme une légion de noires fourmis. » (*RDM*, p. 44) En outre, les personnages *figurants*, c'est-à-dire ceux qui n'apparaissent qu'à l'arrière-plan dans la métadiégèse, se fondent dans les lieux, à l'image des personnages représentés sur les murs des temples. Ainsi, une musicienne de Tahoser est-elle agenouillée « dans cette attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées [...] » (*RDM*, p. 90); plus loin, les « musiciennes, les danseuses et les suivantes se [retirent] silencieusement à la file, comme les figures peintes sur les fresques [...] » (*RDM*, p. 94-95); enfin, les favorites du pharaon, délaissées au profit de Tahoser, « s'appuyaient silencieusement à la muraille peinte, tâchant de se confondre par leur immobilité avec les figures des fresques. » (*RDM*, p. 182)

¹⁵⁹ Françoise Court-Pérez (« Le rêve de l'antiquité », in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998, p. 295) souligne que « les bijoux ont pour fonction essentielle de transformer la chair féminine en la dissimulant d'abord derrière un éclat précieux; ils enchâssent le corps en le sacralisant et en le transformant en idole. »

On remarquera aussi que les endroits décrits sont souvent déserts. Bien que des personnages meublent l'intrigue du roman, la dimension humaine est plutôt absente des descriptions en perspective de Thèbes¹⁶⁰, même si, selon le narrateur, « Thèbes, la merveille du monde antique, comptait plus d'habitants que certains royaumes. » (*RDM*, p. 111) Si le prétexte de l'absence d'êtres humains permet au narrateur de n'insister que sur les détails architecturaux des lieux qu'il décrit, nous pouvons affirmer sans ambages que Gautier, comme plusieurs de ses contemporains tel Du Camp, préfère la ville ancienne inanimée, celle qui a été si souvent illustrée ou peinte dans une sorte d'immobilité atemporelle¹⁶¹. En effet, quand une cité a été construite pour des dieux, il est difficile de la faire habiter par des hommes, au risque de la désacraliser en la ramenant à un ordre humain et naturel. C'est pourquoi lorsque l'humain fait son apparition, il crée une sorte de rupture dans l'éternité de la pierre, apportant avec lui sa principale caractéristique, la passion, tel que l'indique Françoise Court-Pérez : « [contre] l'immersion dans le monde pétrifié de l'antiquité sereine, la passion se déploie comme un mécanisme incisif, un ressaisissement¹⁶². » Ainsi, dans *Le Roman de la momie*, les personnages sont toujours décrits dans leur habitation (pharaon et Tahoser dans leur palais, Poëri dans son domaine) avec laquelle, nous l'avons vu, ils sont en correspondance. Toutefois, Tahoser perd sa langueur et le pharaon son caractère d'immobilité au moment où la passion les entraîne loin de leur palais respectif. Tahoser s'en va rejoindre l'homme dont elle est amoureuse, et qui, en tant qu'intendant d'un domaine agricole, habite de l'autre côté du Nil, sur la rive occidentale; par le fait même, elle « se détourne de l'immense palais de granit pour lui préférer la végétation luxuriante, le jardin bruissant d'activités humaines de Poëri, trahissant, du même coup, le monde du père, de la loi et des

¹⁶⁰ Même si, dans ce cas particulier, le peuple est censé être rassemblé dans une immense arène extérieure pour célébrer le retour du pharaon triomphant d'une campagne en Nubie, laissant donc la ville inhabitée.

¹⁶¹ Françoise Court-Pérez (*loc. cit.*, p. 288) souligne que le monde antique est protégé « de l'intrusion ». C'est un monde « où rien ne doit être changé ». La perception de Gautier s'oppose ici quelque peu à celle de Feydeau qui, on s'en rappellera, présentait dans sa description de Thèbes une population grouillante.

¹⁶² *Ibid.*, p. 299.

dieux¹⁶³. » Le pharaon, de même, qui s'est pris d'amour pour Tahoser, et qui ne supporte pas sa disparition, quitte son palais de la rive occidentale pour s'installer à celui de la rive orientale, et se prend à arpenter *fiévreusement* la salle hypostyle; son trouble l'amène même à quitter son palais pour se rendre chez les esclaves hébreux dans les bas-fonds de Thèbes¹⁶⁴ y chercher celle dont il est tombé amoureux. Enfin, il quittera même sa ville afin de poursuivre les Hébreux, jusqu'à périr englouti par les eaux, eux qui ont humilié ses croyances par les prodiges de leur Dieu. Dans tous les cas, c'est la passion qui vient provoquer une faille dans l'immutabilité de la pierre. En fait, la distance sociale et culturelle entre les personnages du roman est plus grande que leur distance physique, c'est-à-dire le passage entre les deux rives qui, somme toute, sauf pour la traversée à la nage de Tahoser, se déroule toujours sans heurts dans le roman. C'est donc moins le lieu physique que l'incompatibilité de personnages au caractère opposé qui ponctue l'intrigue, la ville étant présentée, à première vue, comme un décor.

Rappelons que Gautier mentionne dans sa dédicace à Ernest Feydeau que son but est de *ressusciter* « une gigantesque civilisation disparue ». (*RDM*, p. 25) En effet, bien qu'il montre en grande partie une Égypte pétrifiée, c'est la résurrection qui l'intéresse bel et bien. Dans le roman, la majesté granitique du pharaon se fissure par la passion qu'il éprouve pour Tahoser; de même, la majesté marmoréenne de Lord Evandale fait place à une passion lorsque ce dernier tombe amoureux de la momie. Dans les deux cas, l'amour — plus précisément, l'amour impossible, thème cher à Gautier — est ce qui vient rompre l'aspect pétrifiant des monuments et des hommes. La même chose se présente dans l'espace du roman, offrant sans doute une explication au choix de Gautier d'avoir effectué le partage entre les deux rives que nous avons souligné précédemment : chaque fois que les personnages quittent la rive orientale, où se trouve la ville de granit, pour aller rejoindre la rive occidentale

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Les bas-fonds de Thèbes ne font pas l'objet d'une description comme telle dans le roman, et pour cause : ils ne sont que *traversés*. De plus, leur laideur répugne sûrement à Gautier, qui va même jusqu'à meubler la cahute de Ra'hel avec « des vases d'or et d'argent », des « bijoux », des « plats de métal brillant » et « un bouquet de fleurs rares », invraisemblance que n'a pas manqué de souligner Jean-Marie Carré (« L'Égypte inspiratrice de Théophile Gautier », p. 798-799).

à la végétation luxuriante, les personnages retrouvent cette vie qui était impossible de l'autre côté du Nil. En effet, la grandeur écrasante des monuments empêche un amour que peut réaliser la fuite dans la végétation. Comme l'indique Paolo Tortonese, afin d'éviter une pétrification de l'écriture, il faut y faire entrer le souffle et le mouvement, tout comme la passion, qui prend possession de pharaon, l'amène à se défaire de sa sérénité granitique¹⁶⁵.

L'absence d'êtres vivants dans les descriptions de Thèbes peut aussi s'expliquer par la poétique même de Gautier : *Le Roman de la momie* est, en effet, construit à partir d'iconographies compulsées dans des ouvrages tirés, pour la plupart, de la bibliothèque d'Ernest Feydeau. La dédicace représente bien l'altérité telle que vécue par celui qui n'était pas encore allé en Égypte au moment de la rédaction de son roman. Par conséquent, Gautier n'a pas d'autre choix que de reposer sa connaissance archéologique de l'Égypte sur la bibliothèque. Le résultat est que, tout comme l'Égypte réelle est enserrée entre les déserts, l'Égypte de Gautier devient limitée par le cadre des images qu'il compulse. Ce cadrage est cependant nécessaire, à la fois pour délimiter le cadre de la Thèbes du récit et pour servir d'ancrage dans la réalité, comme le souligne Philippe Hamon :

Ce qui accentue la « matérialité » de l'image à voir, c'est qu'elle est pourtant, en général et traditionnellement, sentie comme très « attachée » à un support concret [...]. L'image force la littérature à penser topographiquement sa représentation. De fait, [...] il n'y a d'image en littérature que « située », que « logée » sur un support et dans un lieu, que « cadrée » dans et par un lieu. Sans doute parce qu'elle est fondamentalement topique, la littérature est toujours très attentive à la topographie¹⁶⁶.

Toutefois, ce qui constitue véritablement l'originalité du roman et, par conséquent, de la poétique de Gautier, est que son regard réussit à les rendre vivantes, à les animer. Pour ce faire, ce ne sera donc pas le point de vue des personnages qui importera ici — ils en sont d'ailleurs dépourvus — mais celui du *narrateur*. Contrairement à l'ouvrage de Feydeau, dans lequel le narrateur était inclus dans le *nous* descriptif, Gautier met en scène un narrateur qui n'est qu'un pur *œil*. Ainsi, après la longue description objective des deux rives de Thèbes, où

¹⁶⁵ Paolo Tortonese, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », p. 280-281.

¹⁶⁶ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, p. 312-314.

abondent les constructions verbales impersonnelles dans lesquelles des habitations *se dessinaient*, la silhouette d'un palais *se découpait*, le temple *se présentait*, et la ville *se déployait*, apparaît « Tahoser [qui] regardait vaguement cette perspective familière [...] ». (*RDM*, p. 106-109) Mais on voit bien à la lecture de ce passage que *cette perspective* n'a été vue que par le regard impersonnel du narrateur, et non par la subjectivité d'un personnage. En effet, Gautier n'a pas recours au style indirect ici, encore moins au style indirect libre : il présente un narrateur absolument omniscient. D'autres exemples du même genre peuvent venir étayer ce constat. Ainsi, dans la diégèse, lorsque les personnages, après une conversation, arrivent face à la Vallée des Rois, le récit tombe immédiatement au niveau d'une narration impersonnelle à la troisième personne : « On arriva bientôt à l'étroit défilé [...] » (*RDM*, p. 39); « On eût dit une coupure pratiquée de main d'homme [...] » (*RDM*, p. 39); « Sur les parois à pic de la roche tranchée, l'œil discernait vaguement d'informes restes [...] » (*RDM*, p. 40), etc. Qui est représenté par le *on* ici? Le narrateur *et* les personnages, ou le narrateur seul? Et à qui appartient cet *œil* scrutateur? Plus loin, le pronom et l'œil disparaissent même, pour faire appel à une pure description, où ce sont les objets qui deviennent sujet de l'action : « De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches [...] » (*RDM*, p. 39); « La vallée se prolongeait, tantôt faisant des coudes, tantôt s'étranglant en défilés [...] » (*RDM*, p. 39); « Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière [...] » (*RDM*, p. 42), etc. Par la suite, le texte opère un retour au *on* : « L'on n'eût pas trouvé dans toute la vallée une pincée de terre végétale [...] » (*RDM*, p. 42); « On eût dit les tas des cendres restés sur place d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques [...] » (*RDM*, p. 42). Enfin, lorsqu'ils arrivent au tombeau proprement dit : « L'entrée d'un tombeau [...] apparut dans toute son intégrité. » (*RDM*, p. 44) *Apparut*, bien sûr, et non *leur* apparut. L'image se pose, pour ainsi dire, face au lecteur, comme elle avait reposé sur la table de travail de Gautier au moment de l'écriture. Gautier utilise à la fois l'érudition et l'art du romancier pour donner l'illusion que l'Égypte apparaît au lecteur sans aucun intermédiaire. La suture entre le savoir et la littérature est tout à fait gommée par le *ciment de mosaïque* dont l'auteur avoue faire usage dans la dédicace à Feydeau.

Cette dépersonnalisation de la description n'est en fait qu'un des moyens employés par Gautier pour décrire l'image. Car Gautier fait aussi usage de quelques techniques descriptives qu'il emprunte au langage de l'histoire de l'art : la *vision en perspective* et la *vision télescopique*¹⁶⁷. Les descriptions de la Vallée des Rois et de la ville de Thèbes que nous avons présentées précédemment nous offrent d'emblée des exemples de perspective : le regard du narrateur se déplace toujours horizontalement sur les paysages ou les lieux qu'il décrit. Cela est manifeste dans les descriptions des deux rives de Thèbes, souvent dignes d'un tableau. Ce mot de *tableau* n'est d'ailleurs pas innocent ici, de même que les mots *plan* ou *cadre* : Gautier lui-même les utilise sans vergogne dans son texte, nous rappelant par-là que nous ne sommes toujours que dans un univers iconographique, voire dans un véritable iconotexte narratif. Le cadre du tableau est donc à la fois tributaire du référent qu'est la ville de Thèbes fermée par les crêtes montagneuses, et de la limite imposée par l'image compulsée dans des livres. Par exemple, juste avant l'une des descriptions de la rive occidentale, le narrateur souligne que « [le] cadre était d'ailleurs digne du tableau. » (*RDM*, p. 106) Ou, en présentant le palais du pharaon, le narrateur ne manque pas d'ajouter que la chaîne de montagne située derrière le palais représente le « dernier plan du tableau. » (*RDM*, p. 127) Cet aspect de l'horizon est assez récurrent dans ce roman où Thèbes est caractérisée par une sorte d'insularité, entourée de crêtes qui ferment ses franges occidentale et orientale : d'un côté, « [à] l'horizon, mais rapprochées par la transparence de l'air, les montagnes libyques découpaient sur le ciel pur leurs dentelures calcaires [...] » (*RDM*, p. 107); et de l'autre « les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabe, la masse gigantesque du palais du Nord [...] ». (*RDM*, p. 107-108) En outre, l'utilisation d'iconographies dans le processus scriptural a également une autre conséquence : les descriptions du narrateur ne laissent pas d'espace libre, tout y est rempli comme dans une image qui offrirait à notre regard une multitude de signes à déchiffrer :

De chaque côté de cet avant-corps s'étendaient des bâtiments n'ayant qu'un rez-de-chaussée, et formés d'un rang de colonnes engagées à mi-hauteur dans une muraille

¹⁶⁷ Nous empruntons ces termes à Nathalie Basset « Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte Le Pied de momie au *Roman de la momie* », in *Autour du roman*, études présentées à Nicole Cazauran, professeur de l'École Normale Supérieure, Paris, 1990, p. 194.

divisée en panneaux de manière à former autour de la maison un promenoir abrité contre le soleil et les regards. Toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient coloriés), produisait un effet heureux et splendide. (*RDM*, p. 84)

Que *toute cette architecture* ait été peinte ne doit guère nous surprendre : la peinture permet de remplir le vide : « Des dessins d'ornementation d'un goût riche et compliqué, d'une exécution parfaite, où se mariaient le vert, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, couvraient les espaces laissés vides. » (*RDM*, p. 130) Et si, par extraordinaire, des espaces vides venaient à apparaître entre des objets, en plein milieu d'une pièce par exemple, quoi de mieux pour remplir ce vide que le végétal qui peut s'incruster partout :

Des fleurs, des fleurs, des fleurs, encore des fleurs, partout des fleurs! Il y en avait jusque sous les sièges des convives; les femmes en portaient aux bras, au col, sur la tête, en bracelets, en colliers, en couronnes; les lampes brûlaient au milieu d'énormes bouquets; les plats disparaissaient dans les feuillages; les vins pétillaient, entourés de violettes et de roses : c'était une gigantesque débauche de fleurs, une colossale orgie aromale, d'un caractère tout particulier, inconnu chez les autres peuples. (*RDM*, p. 137-138)

Quant à la seconde technique descriptive utilisée, la vision télescopique, on peut dire qu'elle caractérise tout le roman; en effet, telle une structure gigogne, elle emboîte les éléments les uns dans les autres, tout comme la métadiégèse est incluse dans la diégèse. Voyons, par exemple, le début de la métadiégèse, où l'on passe de la vision de Thèbes, qui d'abord nous apparaît en perspective, à l'intérieur de la cité; nous faisons alors connaissance avec le palais de Tahoser, qui nous sera décrit dans l'ordre suivant : sa façade, le pavillon en son milieu, des fenêtres où l'on pénètre à l'intérieur dans des galeries contenant des objets, eux-mêmes en contenant d'autres. Nous entrons ensuite dans une *cour entourée d'un portique*, sous lequel se trouvent les appartements. Puis, après un regard sur un kiosque et les alentours remplis de végétation, nous arrivons à la chambre. Une fois à l'intérieur, nous aurons droit à une promenade bien détaillée, d'une architecture couverte de peintures aux objets entassés dans la pièce, ces mêmes objets en contenant d'autres, dont le fauteuil sur lequel est assise Tahoser. Celle-ci sera, par ailleurs, décrite comme tous les objets, sa description physique commençant avec des traits généraux pour ensuite aller dans le détail; son nom même n'apparaît qu'à la toute fin, après une description fort détaillée de ses vêtements et bijoux, comme si ce n'était qu'un détail moins important que son apparence,

autrement dit de ce qui est *visible*. Toute ce long passage descriptif prend fin avec les sentiments du personnage, terminant de façon tout à fait logique ce parcours qui va de l'extérieur à l'intérieur. En somme, on peut dire que la vision télescopique permet, d'une part, de rendre compte d'une infinité de détails qu'une vue en perspective ne rendrait pas avec autant de précision, en focalisant un objet particulier; d'autre part, elle permet d'offrir un roman que nous pouvons, à la suite de Paolo Tortonese et de Luc Vives, qualifier de *hiéroglyphique*, c'est-à-dire un roman présenté comme un monde à déchiffrer, où chaque lieu et chaque objet recèlent un secret : de la Vallée des Rois au tombeau puis au sarcophage, de l'ouverture de ce dernier au démaillotage de la momie, puis du papyrus retrouvé dans les bandelettes à l'histoire qu'il raconte, elle-même présentant une Égypte décrite, nous l'avons vu, de façon télescopique, tout est en place pour instaurer un climat de mystère. Comme les hiéroglyphes qui ne demandent qu'à rendre leur secret à celui qui en aura la patience, *Le Roman de la momie* n'offre ses trésors qu'à celui qui est prêt à se laisser envoûter.

Après ce tour d'horizon qui nous a permis d'analyser les descriptions du roman, nous pouvons en conclure qu'il est indéniable que la description que fait Gautier de Thèbes est tributaire d'une transposition intersémiotique de l'image au texte. Cet aspect met aussi en valeur le caractère quelque peu irréel de la ville qui est souvent présentée dans le roman comme ces images fort prisées au XIX^e siècle que l'on trouve dans divers ouvrages illustrés, entre autres dans la célèbre *Description de l'Égypte* : une ville ancienne de gravure, la plupart du temps dépourvue d'êtres humains. Comme nous l'avons vu avec Denon et Du Camp, quand ceux-ci font leur apparition, c'est pour servir de mesure-étalon afin de mieux mettre en valeur le gigantisme des monuments. En outre, comme l'indique Paolo Tortonese : « [L]'Égypte de Gautier est le pays de la platitude [...]. On ne traverse pas l'Égypte, on la contemple. Elle est plate, elle est une image qui s'offre, une décoration immense qui dépasse les limites de tout champ visuel¹⁶⁸. » Toutefois, ceux qui persistent à ne voir dans ce roman qu'une suite de descriptions sans liens en auront malheureusement raté l'essentiel : la volonté de Gautier de rendre vivantes ces images par la prose romanesque, d'en faire un iconotexte narratif, constitue l'effet de nouveauté de son roman. Un peu comme ses deux nouvelles,

¹⁶⁸ Paolo Tortonese, « Présentation et notes au *Voyage en Égypte* », p. 21.

mais de façon encore plus marquée, *Le Roman de la momie* est véritablement au confluent de l'égyptomanie et de l'égyptologie, par cette utilisation que fait Gautier de la bibliothèque, transformant la lecture des ouvrages en véritable œuvre d'art. L'Égypte iconique qu'il propose est véritablement à l'image de l'Égypte de son époque : celle des ouvrages illustrés.

En somme, nous avons vu avec la Thèbes romanesque de Gautier que la relation entre le référent archéologique et le mythe demeure toujours ambiguë. On ne retrouve effectivement jamais le référent tel que rendu par l'histoire ou les ouvrages scientifiques, car le roman finit toujours par offrir à la ville de papier un nouvel espace où s'étendre. De la verticalité d'une lecture religieuse à l'horizontalité d'une lecture iconographique, la Thèbes de Théophile Gautier est une ville unique. *Le Roman de la momie* met en place un espace à la fois réel parce que décrit, et irréel parce que rêvé. Toutefois, fantasme, mystère et rêve ne sont pas les seuls éléments qui peuvent définir l'attraction pour Thèbes : cette dernière est aussi une quête des origines en accord avec une pratique particulière de l'espace, la recherche d'un monde équilibré entre un lieu de granit et un *locus amœnus* que séparerait en deux moitiés parfaites le Nil. Entre archéologie et imaginaire, entre le fantasme des origines et celui de la mort, entre le temps suspendu et celui qui passe, la Thèbes romanesque de Gautier manifeste un pouvoir de séduction auquel il est difficile de résister.

Mais au bout du compte, dans un roman, c'est bien le regard du narrateur qui a le dernier mot. L'absence de vie humaine généralement admise dans notre vision des mondes anciens, que l'on aime à fantasmer comme simple décor, n'est qu'un leurre : la ville de Thèbes, immobile dans l'image, devient vivante par la description. Face à la ville réelle qui, malgré son gigantisme, se désagrège à travers les siècles et les légions de touristes, la Thèbes littéraire possède une éternité garantie par l'image narrativisée : les temples, les colonnes de la salle hypostyle et les tombeaux de la Vallée des Rois ont tous acquis leur passeport pour l'éternité. À côté de cela, comme le démontre Gautier, les vicissitudes humaines ne font pas le poids.

6.6 Conclusion

Lorsque Gautier, dans la dédicace du *Roman de la momie*, mentionne à Feydeau que « sur [ses] pas [il s'est] promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la

cité vivante et dans la cité morte [...] » (*RDM*, p. 25), il annonce que son roman refera, à sa manière, le même trajet qu'aurait effectué l'historien dans son ouvrage. Or, si Gautier marche dans les pas de Feydeau, qui a lui-même marché dans les pas des savants qui l'avaient précédé, c'est que la bibliothèque constitue toujours la véritable source du roman; elle demeure toujours au centre du procédé d'écriture, que l'auteur soit historien ou écrivain. Les récits de voyage du chapitre précédent nous l'ont montré : l'Égypte induit nécessairement un passage sur des traces déjà établies, que celles-ci soient le fait d'un itinéraire réel ou livresque. Or, dans le cas de Théophile Gautier, ce sont les ouvrages illustrés de la bibliothèque sur l'Égypte qui ont surtout été convoqués. Gautier donne littéralement vie à ces ouvrages : si le but de l'historien Feydeau avait été de ressusciter l'Égypte, on peut dire que cette résurrection n'a pu se faire réellement que par le roman, autrement dit par l'incrustation de la vie dans le document. En effet, quoi de plus *mort* qu'un texte devenu un pur document, s'empoussi rant sur les rayons d'une bibliothèque banale? Les annales ou archives ne sont-elles pas, en ce sens, une sorte de catacombes, de tombeaux du livre? Comment donc redonner vie à tous ces témoignages du passé, sinon par l'*effacement* de leur rôle de document et leur imbrication dans un roman? Tout comme il remplace le *Livre des Morts* par le papyrus de Tahoser, Gautier remplace le document par le roman.

En ce sens, la démarche de Gautier se distingue de celle de son ami historien : si celui-ci, en montrant ses sources, faisait de son parcours de l'*Histoire des usages funèbres* des  gyptiens un texte indiciel, Gautier, en rendant invisible la frontière entre l'emprunt et sa transformation en littérature, nous a offert un texte iconique, le plus conforme possible aux images qui lui ont donné naissance. L'Égypte de Gautier est plus qu'un simple iconotexte narratif : l'univers de purs signifiants sur lequel *b illaient* les livres de la bibliothèque, désespérément en quête d'un sens, prend vie avec *Le Roman de la momie*, qui devient, du même coup, l'emblème du livre de l'Égypte au XIX  siècle.

CHAPITRE 7

JEU ICONOTEXTUEL OU LE TEXTE EN JEU : ANALYSE D'UN CAS PARTICULIER D'ICONOTEXTE À PARTIR DU ROMAN DE LA MOMIE DE THÉOPHILE GAUTIER

Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.

Roland Barthes

Un texte ne nous arrive jamais vierge entre les mains : du moment qu'il quitte le bureau de travail de l'écrivain, il passe par une série d'étapes — au moins celles de l'édition — qui détermineront sa forme finale, celle que nous manipulons au moment de la lecture. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'un texte classique en réédition, qui nous arrive enrichi, même implicitement, des diverses interprétations auxquelles il a donné lieu. Nous verrons qu'une édition de poche, pratique éditoriale tellement courante à nos yeux que nous ne la remettons presque plus en question, n'est peut-être pas aussi transparente qu'on pourrait le croire et que son souci d'objectivité peut être biaisé par un simple ajout de l'éditeur. En effet, par sa décision d'insister ou non sur la genèse de l'œuvre, par son annotation, ce dernier donne déjà des clés pour lire le texte. Or, qu'en est-il d'une édition qui comporte en plus une iconographie? Le texte reste-t-il intact au contact de l'image? À partir d'une édition de poche du *Roman de la momie* de Théophile Gautier¹, nous proposons justement de voir si l'ajout d'une iconographie par l'éditeur transforme la lecture de l'œuvre, de mesurer si la présence d'icônes change la perception que nous pouvons avoir du texte. Pour ce faire, après une courte mise au point sur la pratique de l'édition critique, limitée par la visée de notre étude,

¹ On rappellera que nous utilisons l'édition suivante : Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858].

nous verrons par une analyse de quelques extraits du roman comment se joue le rapport entre le texte et l'image dans cet exemple particulier.

7.1 Prolégomènes : l'exemple de Denys d'Alexandrie

Christian Jacob, qui s'intéresse aux rapports entre la cartographie et l'imaginaire, particulièrement dans l'Antiquité grecque, donne l'exemple de Denys d'Alexandrie qui, pour faire comprendre à ses élèves la carte géographique, avait préféré la remplacer par un poème. En effet, comment rendre lisible un objet visuel comme une carte? Et surtout, comment faire naître l'image mentale de cette carte chez son auditeur? Une seule voie possible : par le discours. Toutefois, ce dernier devait *tenir lieu* de la carte : en reproduire, en somme, l'essence. Ainsi, il donnerait à lire les contours géographiques, par exemple, des continents ou des pays; il mettrait à la fois devant les yeux de l'auditeur les formes principales et les caractéristiques essentielles à retenir de la carte :

Dans certaines conditions, en effet, un discours se trouve investi du pouvoir de générer des images dans l'esprit de son destinataire, sans que celles-ci soient préalablement ou finalement matérialisées, sans non plus que l'écriture puisse suggérer mimétiquement ou analogiquement la forme de l'objet décrit, à la manière d'un calligramme. L'image ainsi produite est réduite à ce qui fait son essence, en deçà ou au-delà de la matérialisation et de la projection sur un support ou dans une forme sensibles².

Jacob relève une série de procédés utilisés par Denys dans sa transposition de la carte au discours, qui peuvent se résumer par deux aspects visuels perceptibles dans la lecture d'une carte : les *formes* et l'*armature d'axes et de lignes*. Le premier aspect dessine les contours d'éléments tels la montagne, la mer ou le pays lui-même, grâce à des formes géométriques comme les « trapèzes, triangles, cônes, rhomboïdes, cercles, figures quadrangulaires [...] »³; afin de permettre la formation de l'image mentale, cet aspect fonctionnait principalement sur le principe de l'analogie (« La terre habitée est comparée à une fronde [...] ; l'Éthiopie à une

² Christian Jacob, « La carte écrite : Sur les pouvoirs imaginaires du texte géographique en Grèce ancienne » in Anne-Marie Christin (dir.), *Espaces de la lecture*, Paris, Retz, 1988, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 235.

peau de panthère et l'Ibérie à une peau de bœuf [...]»⁴). Quant au second aspect, il montre surtout comment les formes sont alignées dans une configuration qui met l'accent sur la symétrie, les points cardinaux et les rapports qu'elles entretiennent entre elles d'un point de vue spatial. Dans les deux cas, on le voit, il s'agit d'utiliser des concepts facilement visualisables et reconnaissables par l'auditeur.

Le procédé utilisé par Denys d'Alexandrie n'était pas neuf : au troisième siècle avant J.-C., les stoïciens avaient mis au jour un concept philosophique « où la pensée et la communication sont étroitement mêlées [...]»⁵, celui de la *phantasia logikè* :

Il ne s'agit plus d'évaluer l'adéquation de l'objet réel à sa représentation, comme dans le schéma de la *mimésis* aristotélicienne, mais de critiquer le *logos* qui véhicule la représentation, puisque la structure de l'énoncé doit répliquer la structure cognitive de la représentation⁶.

C'est donc sans surprise que cette théorie se soit intéressée à l'aspect grammatical du discours, l'ordre des mots devant reproduire, en quelque sorte, l'ordre des éléments qui composent l'objet qu'on veut représenter. En outre, puisque la langue est partagée par l'auditoire, elle constitue le seul moyen de faire naître dans l'esprit ce qui était, à l'origine, le fruit d'une expérience individuelle, c'est-à-dire le rapport qui s'était instauré entre Denys et ses recherches sur la carte, voire l'image mentale qui s'était créée chez lui. Cependant, cette expérience du cartographe peut elle-même se diviser en deux : une connaissance directe du réel, vécue par les sens, et une autre indirecte, qui doit reposer sur la bibliothèque, formée à cette époque par le récit de voyageurs. Jacob donne ainsi l'exemple du géographe Strabon qui avait tenté une « analogie entre ces deux processus de conceptualisation⁷ ». Pour Jacob, le véritable défi de cette opération consiste à combiner ces deux aspects qui, chacun pris à part, n'offrent qu'un objet morcelé : c'est alors le rôle de « l'activité synthétique de l'intellect, qui

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 237.

recompose, reconstruit, restaure l'unité et la globalité d'un objet [...]»⁸, de produire cet objet dans son entier. Enfin, Jacob souligne :

Cette situation nous paraît fort représentative du processus de la *phantasia logikè* des stoïciens : un sujet peut, par l'audition ou par la lecture, partager la vision d'un informateur qui a vu l'objet dont il parle. Le cartographe utilise ses sources livresques ou orales comme des « organes des sens » qui le dispensent d'aller lui-même sur le terrain. Il doit faire la critique et la synthèse de toutes les informations qu'il trouve disséminées dans la bibliothèque d'Alexandrie⁹.

On retiendra ici l'importance du ouï-dire, qu'on devait éviter dans la *mimèsis* aristotélicienne : le lecteur (ou l'auditeur) doit maintenant se fier en somme entièrement à la description du narrateur (ou du conteur) pour se représenter l'objet qu'il n'a pas vu de ses propres yeux.

Il nous a semblé voir dans cette étude de la carte antique et de ses pouvoirs sur l'imaginaire un corollaire à ce que nous avons relevé de la poétique de Théophile Gautier au chapitre précédent. D'une part, nous l'avons vu, Gautier met aussi l'accent sur le véhicule de la représentation: dans *le Roman de la momie*, c'est le point de vue du narrateur qui est au centre du récit; les personnages eux-mêmes sont décrits de l'extérieur par la voix narrative qui se porte garante de la vérité. D'autre part, nous pouvons relever une similitude entre l'approche de Denys et le procédé de transposition intersémiotique de Gautier, celui qui consiste à remplacer le *visible* par du *lisible* et qui constitue un iconotexte narratif. Il nous reste cependant à voir comment s'effectue cette transposition intersémiotique à l'intérieur du roman. Un exercice en apparence vertigineux, hors les cadres d'un travail de collationnement très précis entre les nombreuses sources iconographiques et le texte, voire d'une étude génétique en bonne et due forme. Or, il se trouve qu'une simple édition de poche à visée pédagogique peut nous permettre, sinon de comprendre quelques procédés de transposition, du moins de vivre une expérience particulière de lecture qu'on qualifiera de *jeu iconotextuel*.

⁸ *Ibid.* Jacob souligne également que « l'une des conséquences majeures de la théorie stoïcienne est le dépassement du clivage traditionnel entre la connaissance directe et la connaissance indirecte, reposant sur la compilation des témoignages. » (p. 233)

⁹ *Ibid.*, p. 237-238.

7.2 *L'édition du Livre de Poche du Roman de la momie*

Dans un article paru en 1988, dans lequel les questions soulevées demeurent toutefois actuelles, Bernard Beugnot a présenté les principaux dilemmes qui entourent l'édition critique contemporaine : la détermination du public, l'orientation du commentaire, et la nature de l'éclairage génétique¹⁰. Pour Beugnot, une bonne édition est celle qui ne tombe pas dans le piège de l'interprétation selon la mode de l'heure; il faut au contraire que son établissement puisse viser la longue durée. L'essentiel du défi de l'édition critique consiste à réunir la plus grande objectivité à un souci de faire sentir au lecteur le substrat historique qui a fait naître le texte. Selon Beugnot, l'édition critique contient peu ou prou les rubriques suivantes : « introduction, chronologie, sigles ou abréviations, texte avec son appareil de variantes et de notes, appendices, notes linguistiques ou glossaire, bibliographie¹¹. » Mais il souligne aussi que ce modèle traditionnel « n'interdit pas quelques disparités qui tiennent en particulier à la nature des textes [...] ou à l'initiative de chaque éditeur [...]»¹², et que l'édition critique « ne saurait être jugée indépendamment du public qu'elle s'est choisi ou de la collection qui l'accueille¹³. » Ces deux dernières remarques indiquent bien le problème relié au commentaire, aux sources et au public visé. Par exemple, une édition de poche bon marché doit sélectionner les éléments susceptibles de porter un certain éclairage sur le texte sans toutefois surcharger ce dernier, question qu'une édition à vocation universitaire posera autrement¹⁴.

¹⁰ Bernard Beugnot, « L'invention d'une tradition ou les dilemmes de l'édition critique », *Études françaises*, 24, 2, 1988, p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ Il va de soi que la notion même d'*édition critique* peut s'avérer arbitraire dans notre cas : si certains n'utilisent cette appellation que pour représenter l'édition à vocation universitaire ou celle destinée aux bibliophiles, nous en faisons usage ici pour représenter une certaine catégorie d'éditions de poche dans lesquelles l'apparat critique est assez important. On soulignera toutefois que ces éditions bon marché, généralement destinées aux étudiants ou à un public soucieux d'augmenter sa connaissance de l'œuvre, sont de plus en plus populaires.

Dans le cas qui nous concerne, nous nous trouvons devant une édition parue dans le Livre de Poche en 1997¹⁵. Vis-à-vis des critères de Beugnot, nous voyons que l'apparat critique est assez riche pour une édition de ce type : hormis les variantes, la plupart des éléments traditionnels s'y trouvent, celle-ci contenant une préface, des commentaires et notes établis par Marc Eigeldinger, puis un dossier et d'autres notes établis par Annie Forgeau et Marie-France Azéma. En outre, elle contient quelques passages tirés de diverses sources, ce que mentionne de manière explicite une note de la présentation liminaire : « Outre les illustrations retenues parmi celles qui sont le plus susceptibles d'éclairer le texte de Gautier, cette édition présente aussi certains passages d'ouvrages dont il s'est très directement inspiré [...] » (*RDM*, p. 21) L'apparat critique souligne bien ces *passages d'ouvrages*, qui représentent en fait une partie des sources égyptologiques de Gautier, incluant la Bible, en les imbriquant dans l'œuvre même par des segments intitulés « Une lecture de Gautier¹⁶ ». Ces segments contiennent un passage de l'auteur cité, ce qui permet au lecteur de bien voir la relation privilégiée qu'entretient cette source avec le roman.

Cependant, ce qui constitue le véritable intérêt de cette édition est l'ajout d'une série d'illustrations qui émaillent le roman. On rappellera ici que, malgré le rôle qu'ont pu jouer les images dans le processus de création chez Gautier, l'édition originale du roman excluait toute iconographie. C'est pourquoi les deux éditrices, Forgeau et Azéma, ont eu l'heureuse idée d'ajouter à l'édition du Livre de Poche une iconographie tirée de quelques ouvrages compulsés par Gautier, entre autres l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* d'Ernest Feydeau, mettant sous le nez — nous dirions même sous le regard — du lecteur quelques-unes des images qui auraient généré le texte. Ces illustrations sont au nombre de trente-six, réparties de la façon suivante par tranches de cinquante pages : huit,

¹⁵ Il s'agit en fait d'une édition ayant paru originellement en 1985, et dont la préface, les commentaires et les notes étaient de Marc Eigeldinger; à celle-ci, la version de 1997 a ajouté des notes et un dossier par Annie Forgeau et Marie-France Azéma.

¹⁶ L'édition en compte cinq : les pages 41 et 121 présentent chacune un extrait des *Lettres de Champollion* où il est question, dans la première, de la vallée des Rois, dans la seconde, d'une scène décrivant la procession du pharaon; les pages 113 et 136 montrent chacune un extrait de l'ouvrage de Feydeau où il décrit, dans la première, l'arène situé sur la rive occidentale, dans la seconde, une scène de bain; la page 230, enfin, présente un extrait de l'Exode.

treize, dix et cinq. Une répartition qui est fort révélatrice du choix des éditrices, la plupart des illustrations étant concentrées dans les segments où culmine la description de l'Égypte ancienne, par exemple les scènes se déroulant dans la ville de Thèbes. Les cinquante dernières pages du roman, liées à l'Exode, contiennent peu d'illustrations, excepté le Moïse de Michel-Ange dont s'est inspiré Gautier pour son portrait du personnage. Autrement dit, les éditrices ont manifestement privilégié l'iconographie égyptienne. Quant aux illustrations comme telles, que représentent-elles? Nous relevons une très grande diversité des images choisies, à tel point qu'il nous paraît improbable que les éditrices aient effectué leur choix pour répondre à une visée poétique, par exemple en choisissant des images liées aux descriptions des œuvres d'art ou des peintures pariétales. Plusieurs ne viennent que démontrer un élément de la description, donner une précision par rapport à une scène décrite ou représenter un détail, comme si les éditrices avaient puisé dans les sources iconographiques uniquement pour montrer que Gautier n'inventait pas *ex nihilo*, ou pour se donner un prétexte d'agrémenter l'édition¹⁷. Dans une édition où le texte mise davantage sur les descriptions que sur l'intrigue, l'ajout d'illustrations peut favoriser une certaine adhésion à la lecture en permettant une relance de l'imaginaire chez le lecteur, qui plus est par une iconographie reposant sur un phénomène de masse comme l'égyptomanie. Comme il s'agit d'une édition de poche, les éditrices devaient s'assurer de ne pas encombrer la lecture, d'où sans doute le choix d'illustrations qui ne viennent qu'appuyer ou *éclairer* une partie du texte, comme elles l'ont elles-même souligné¹⁸.

¹⁷ Parmi plusieurs exemples, soulignons l'image d'une façade de maison qui est présentée comme ayant servi de modèle pour la description du palais de Tahoser et de la maison de Poëri; le dessin d'un bateau rempli à ras bord de gens ne renvoie qu'à une courte phrase décrivant un tel bateau sur le Nil; l'image figurant la cosmogonie égyptienne n'apparaît que parce que Gautier en fait mention dans un paragraphe; l'image de la Reine de Pount atteinte d'éléphantiasis ne vient qu'appuyer une petite mention de la maladie, etc.

¹⁸ On soulignera que, hormis la petite note qui figure dans la présentation liminaire, ce n'est qu'à travers la lecture de l'œuvre que le lecteur découvre l'importance de Feydeau grâce aux pages intitulées « Une lecture de Gautier : Feydeau ». Puis, dans le dossier qui suit l'œuvre, il est fait mention plus en détail de l'ensemble des sources. Cela démontre que les éditrices n'ont pas voulu insister outre mesure sur le rôle joué par l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* dans la genèse de l'œuvre.

Cependant, à travers ces images, quelques-unes sont d'une importance qui a sans doute échappé aux éditrices, puisqu'elles mettent en relief quelques procédés d'écriture de Gautier. Ce sont justement ces images qui sont à l'origine du jeu iconotextuel que nous présentons dans les pages qui suivent.

7.3 *Le jeu iconotextuel*

Les trois extraits¹⁹ qui suivent, mis en rapport avec l'image qui leur a servi de source, ont la particularité de mettre au jour des procédés scripturaux de Gautier. Le premier de ces extraits concerne un passage du prologue où Lórd Evandale, Rumphius et Argyropoulos font la découverte de la tombe inviolée de Tahoser; le passage relate la découverte de l'entrée du tombeau :

C'était une sorte de portique creusé carrément dans le roc vif : sur les parois latérales, deux piliers couplés présentaient leurs chapiteaux formés de têtes de vache, dont les cornes se contournaient en croissant isiaque. / Au-dessus de la porte basse, aux jambages flanqués de longs panneaux d'hiéroglyphes, se développait un large cadre emblématique : au centre d'un disque de couleur jaune, se voyait à côté d'un scarabée, signe des renaissances successives, le dieu à tête de bélier, symbole du soleil couchant. En dehors du disque, Isis et Nephtys, personnifications du commencement et de la fin, se tenaient agenouillées, une jambe repliée sous la cuisse, l'autre relevée à la hauteur du coude selon la posture égyptienne, les bras étendus en avant avec une expression d'étonnement mystérieux, et le corps serré d'un pagne étroit que sanglait une ceinture dont les bouts retombaient. (*RDM*, p. 44-45)

Or, les éditrices ont imbriqué sur la même page l'image qui a servi de source à Gautier, qui est tirée de l'*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* de Feydeau, ce qu'indique la légende : « Entrée du tombeau de Tahoser, d'après le dessin dû à Prisse d'Avennes de l'entrée de l'hypogée de Ramsès III. » (*RDM*, p. 45) Si nous y jetons un coup d'œil en regard de l'extrait présenté²⁰, on voit qu'elle représente effectivement l'entrée d'un tombeau et qu'elle semble correspondre presque en tous points à la description. Or, si l'on

¹⁹ Nous invitons le lecteur à se référer aux trois figures que nous avons placées en annexe, p. 363-365.

²⁰ Cf. figure 19, p. 363.

porte une plus grande attention au texte, nous constatons que l'image a été lue comme si le narrateur était réellement présent et qu'il progressait plus avant vers l'entrée du tombeau. On suit la progression de façon télescopique, à la manière d'une caméra : on a un cadrage d'abord, puis une restriction de champ²¹. Puis, suivent dans l'ordre : la cavité dans le roc vif, les parois latérales, les jambages, l'image emblématique au dessus de l'entrée suivie de sa description : le disque solaire, puis les deux déesses, placées de chaque côté du disque. La construction des deux premières phrases vient aussi appuyer cette procédure : le thème crée la mise en situation, puis le prédicat, précédé des deux-points, vient préciser la description, lui attribuant formes, dessins et couleurs. Cette vision télescopique ressemble en tous points à ce que Lisette Tohmé-Jarrouche définit comme une *description-gigogne*, dans laquelle

[il] y a un effet d'emboîtement du plus grand au plus petit, jusqu'à l'infiniment petit [...]. De même, [...] il y a un effet de liste, accumulation de détails, expansions de plus en plus développées. Plus la description se développe (et prend du volume), plus les objets sont infimes (et moins significatifs)²².

Or, la question se pose, légitime : est-ce que nous lisons bien une image de cette façon? Silvie Bernier souligne plutôt que

[d]ès le premier regard, [le spectateur] cherche à instaurer une hiérarchie entre les divers éléments s'offrant à sa vue. Il repérera généralement un point focal initiateur de son parcours, soit un objet central, soit un objet situé au premier plan, soit une forme de plus grande dimension ou d'une couleur éclatante [...]. Une fois cette première forme reconnue, le spectateur la met en relation avec d'autres formes de façon à faire démarrer le récit²³.

Dans le cas qui nous concerne, il nous semble clair que, lorsque nous regardons l'image, le point focal se trouve au centre, soit dans le cadrage qui contient le disque solaire, soit dans

²¹ On rappellera que le même procédé est à l'œuvre ailleurs dans le roman, lorsque par exemple Gautier décrit d'abord la ville de Thèbes, puis un palais, puis une scène d'intérieur, puis un personnage, enfin les sentiments de ce dernier. Sur la question de la vision télescopique, voir notre chapitre 6.

²² Lisette Tohmé-Jarrouche, *loc. cit.*, p. 134.

²³ Silvie Bernier, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des Lettres québécoises », 1990, p. 24.

l'entrée elle-même. Mais dans le texte de Gautier, l'image est plutôt décrite dans un ordre logique correspondant à une vision télescopique. Elle a été, en d'autres mots, narrativisée.

L'exemple suivant décrit le cartonnage de la momie²⁴, au moment où les protagonistes dévoilent la momie enfermée dans son sarcophage. Nous présentons un long extrait, ce qui permettra au lecteur de se faire une meilleure idée de la lecture de l'image effectuée par Gautier :

Jamais l'antique Égypte n'avait emmailloté avec plus de soin un de ses enfants pour le sommeil éternel. Quoique aucune forme ne fût indiquée dans cet Hermès funèbre, terminé en gaine, d'où se détachaient seules les épaules et la tête, on devinait vaguement un corps jeune et gracieux sous cette enveloppe épaissie. Le masque doré, avec ses longs yeux cernés de noir et avivés d'émail, son nez aux ailes délicatement coupées, ses pommettes arrondies, ses lèvres épanouies et souriant de cet indescriptible sourire du sphinx, son menton, d'une coupe un peu courte, mais d'une finesse extrême de contour, offrait le plus pur type de l'idéal égyptien, et accusait, par mille petits détails caractéristiques, que l'art n'invente pas, la physionomie individuelle d'un portrait. Une multitude de fines nattes, tressées en cordelettes et séparées par des bandeaux, retombaient, de chaque côté du masque, en masses opulentes [...]. / Un large gorgerin, composé de fins émaux cloisonnés de traits d'or, cerclait la base du col et descendait en plusieurs rangs [...]. Sur la poitrine, l'oiseau sacré à la tête de bélier, portant entre ses cornes vertes le cercle rouge du soleil occidental et soutenu par deux serpents coiffés du pschent qui gonflaient leurs poches, dessinait sa configuration monstrueuse pleine de sens symboliques. Plus bas, dans les espaces laissés libres par les zones transversales et rayées de vives couleurs, représentant les bandelettes, l'épervier de Phré couronné du globe, l'envergure éployée, le corps imbriqué de plumes symétriques, et la queue épanouie en éventail, tenait entre chacune de ses serres le Tau mystérieux²⁵, emblème d'immortalité. Des dieux funéraires, à face verte, à museau de singe et de chacal, présentaient, d'un geste hiératiquement roide, le fouet, le pedum, le sceptre; l'œil osirien dilatait sa prunelle rouge cernée d'antimoine; les vipères célestes

²⁴ Cf. figure 20, p. 364. On remarquera que la légende est ici particulièrement bien fournie : outre le renvoi à l'ouvrage de Feydeau, y figurent une explication de l'illustration et un lien explicite au texte de Gautier. En effet, la légende joue un rôle important en créant un lien entre l'image et le texte d'une part, puis entre le texte et sa genèse d'autre part. Toute image dans un ouvrage illustré a besoin, en quelque sorte, de ce relais textuel afin de lui donner un sens explicite, *a fortiori* une image qui engendre une narration, la légende étant « un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur. » (Alain Montandon, « Préface » à *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990, p. 7).

²⁵ Gautier confond le tau grec avec le *ankh* égyptien.

épaississaient leur gorge autour des disques sacrés; des figures symboliques allongeaient leurs bras empennés de plumes semblables à des lames de jalousie, et les deux déesses du commencement et de la fin, la chevelure poudrée de poudre bleue, le buste nu jusqu'au-dessous du sein, le reste du corps bridé dans un étroit jupon, s'agenouillaient, à la mode égyptienne, sur des coussins verts et rouges, ornés de gros glands. / Une bandelette longitudinale d'hiéroglyphes, partant de la ceinture et se prolongeant jusqu'aux pieds, contenait sans doute quelques formules du rituel funèbre, ou plutôt les noms et qualités de la défunte, problème que Rumphius se promet de résoudre plus tard. (*RDM*, p. 68-70)

Dans ce dernier cas, la description de Gautier est conforme à une lecture de l'image puisqu'elle donne d'abord une idée générale de la forme (avec un lien explicite à l'art et à l'architecture : en l'occurrence, l'Hermès et le sphinx), pour ensuite décrire le visage, en insistant toujours d'abord sur la forme générale des éléments principaux qui le composent (dans l'ordre : yeux, nez, pommettes, lèvres, menton). Par la suite, la description descend du visage vers le bas. Ici encore, on peut dire qu'il s'agit d'une description narrativisée, qui ne prend pas l'objet du cartonage d'un seul coup d'œil, mais le décrit de la tête aux pieds. Du gorgerin jusqu'à la bandelette d'hiéroglyphes, en passant par toutes les figures emblématiques, Gautier nous amène à voir le sarcophage par ses dessins et ses couleurs. L'effet d'accumulation, procédé relevé par Tohmé-Jarrouche, est ici on ne peut plus clair (*l'oiseau sacré*, les *serpents*, *l'épervier*, les dieux, *l'œil osirien*, les déesses, etc.). Quelques adjectifs viennent appuyer la description, créant une atmosphère de mystère, voire même un effet d'exotisme (*monstrueuse*, *mystérieux*). Quelques formulations (*geste hiératiquement roide*), une comparaison visuelle (*semblables à des lames de jalousie*) et un lien avec la posture traditionnellement représentée des anciens Égyptiens (*s'agenouillaient, à la mode égyptienne*) viennent compléter le tableau, somme toute indubitablement tourné vers un effet visuel. Même la mention de la bandelette qui contient des hiéroglyphes n'insiste que sur le dessin, renvoyant le déchiffrement du texte à plus tard. Nous pouvons enfin mettre ce portrait en parallèle avec celui des personnages *vivants* qu'on retrouve ça et là dans le roman, par exemple celui du pharaon :

Sa figure lisse, imberbe, aux grands traits purs, qu'il ne semblait au pouvoir d'aucune émotion humaine de déranger et que le sang de la vie vulgaire ne colorait pas, avec sa pâleur morte, ses lèvres scellées, ses yeux énormes, agrandis de lignes noires, dont les paupières ne s'abaissaient non plus que celles de l'épervier sacré, inspirait par son immobilité même une respectueuse épouvante. (*RDM*, p. 120)

En effet, le portrait chez Gautier prend pour modèle la sculpture grecque, présentant des visages de marbre, à la fois purs et impassibles. Seuls les traits sont mentionnés, aucune émotion ne transparaît. Nous avons vraiment l'impression que ces descriptions se lient à une peinture ou une sculpture, qu'il y a chaque fois un iconotexte narratif.

Un dernier exemple, un peu différent celui-ci — quoiqu'il y en ait une autre de ce type dans l'édition²⁶ — nous permettra de voir comment Gautier décrit une scène d'action dans laquelle se meuvent plusieurs personnages. C'est une scène où des musiciennes²⁷ viennent égayer une soirée donnée en l'honneur du pharaon, de retour de la guerre :

Des musiciennes parurent, car le chœur des musiciens s'était retiré : une large tunique de gaze couvrait leurs corps sveltes et jeunes, sans plus les voiler que l'eau pure d'un bassin ne dérobe les formes de la baigneuse qui s'y plonge; une guirlande de papyrus nouait leur épaisse chevelure et se prolongeait jusqu'à terre en brindilles flottantes; une fleur de lotus s'épanouissait au sommet de leur tête; de grands anneaux d'or scintillaient à leurs oreilles; un gorgerin d'émaux et de perles cerclait leur col, et des bracelets se heurtaient en bruissant sur leurs poignets. / L'une jouait de la harpe, l'autre de la mandore, la troisième de la double flûte que manœuvraient ses bras bizarrement croisés, le droit sur la flûte gauche, le gauche sur la flûte droite; la quatrième appliquait horizontalement contre sa poitrine une lyre à cinq cordes; la cinquième frappait la peau d'onagre d'un tambour carré. Une petite fille de sept ou huit ans, nue, coiffée de fleurs, sanglée d'une ceinture, frappant ses mains l'une contre l'autre, battait la mesure. (RDM, p. 139)

Ici encore, en lisant cette description en regard de l'image, on remarquera que les musiciennes y sont d'abord présentées par une description générale, le physique, le vêtement, et les bijoux qui les couvrent, créant un effet d'accumulation, rehaussé par l'utilisation de l'imparfait (*couvrait, nouait, se prolongeait*, etc.). Une comparaison avec l'art (la baigneuse²⁸) vient dès l'abord projeter sur le lecteur une image mentale reconnaissable.

²⁶ C'est celui de la page 91, et qui représente les musiciennes et la scène de banquet qui cherchent à égayer une Tahoser éprise de mélancolie dans son palais.

²⁷ Cf. figure 21, p. 365. Ici aussi, la légende donne trois niveaux de liens : la source, l'explication de l'illustration et le lien avec le texte.

²⁸ Référence à un thème pictural fort en vogue au XIX^e siècle. De même, cette scène peut être mise en parallèle avec l'autre scène de musiciennes décrite précédemment dans le roman, et où il est fait mention qu'elles avaient l'« attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des

L'exotisme y est recherché, par le vocabulaire bien sûr, mais surtout par l'allusion à un imaginaire de la femme orientale comme sensuelle, peu vêtue et couverte de bijoux, conforme au fantasme oriental ayant cours à l'époque de Gautier²⁹. Contrairement aux images étudiées précédemment, celle-ci est narrée en suivant un ordre logique de lecture, c'est-à-dire en progressant de gauche à droite, comme dans un texte. Ce n'est pas le plan d'ensemble qui est mis en valeur, mais bien un découpage de l'image, mis en parallèle avec l'acte de lecture tel qu'on le conçoit en Occident.

Le jeu iconotextuel consiste donc à prendre acte du rapprochement entre les images et le texte, mais surtout à *lire* les images de la même manière que le texte. Celles-ci répliquent celui-là. En premier lieu, il apparaît clairement que Gautier a narrativisé l'image qui lui a servi de source. Que ce soit par une description suivant un ordre logique (vision télescopique, vue d'ensemble, lecture de haut en bas, lecture de gauche à droite), par un effet d'accumulation, par un vocabulaire et un imaginaire exotiques, Gautier a cherché, par une transposition intersémiotique, à rendre l'image *vivante* aux yeux du lecteur. On remarquera surtout qu'à chaque fois, Gautier respecte le style de l'image qu'il décrit : dans un cas, il privilégiera une vision télescopique, comme si le narrateur était *dans* l'image; dans un autre cas, il ne recherchera pas l'effet d'ensemble, mais insistera sur une lecture linéaire de l'image. D'un autre côté, cette juxtaposition dans l'édition nous a également permis de prendre conscience de l'image implicite que contient le texte de Gautier, et que *Le Roman de la momie* est en quelque sorte une longue suite d'images narrativisées.

Il nous paraît donc essentiel de mettre en relation la pratique éditoriale et le rapport entre texte et image que nous avons relevé. En effet, nous ne connaissons pas de termes en tous

hypogées [...] » (*RDM*, p. 90), où le lien avec les peintures pariétales est on ne peut plus explicite. Il faut dire que plusieurs scènes du roman oscillent entre la scène décrite et le bas-relief qui la représente.

²⁹ L'illustration en page couverture de l'édition du Livre de Poche présente de même un tableau de Georges Antoine Rochegrosse, peintre orientaliste de la fin du XIX^e siècle (cf. figure 22, p. 366) : *Vieille Égypte* ou *Cléopâtre et ses suivantes* (1890). Ce tableau représente une femme égyptienne dans une pose langoureuse et mélancolique, à demi vêtue mais parée de ses bijoux. Tout est en place dès la première manipulation du roman pour stimuler l'imaginaire oriental du lecteur. Enfin, pour le lecteur qui ne connaît pas le roman, cette page couverture propose une sorte d'énigme en soi : que fait effectivement une belle jeune fille sur la couverture d'un roman qui est censé porter sur une *momie*?

points appropriés à notre exemple : celui-ci ne figure certes pas dans la catégorie du livre illustré *stricto sensu*³⁰, ni ne participe d'une avant-garde. Or, justement, le fait qu'il s'agit d'une édition de poche ne nous amène pas, à prime abord, à poser la question de la pertinence de l'iconographie dans l'édition. En effet, la présence de cette dernière peut paraître tout à fait banale au point qu'on finit par en oublier l'existence et lire le texte sans trop s'en préoccuper³¹. Toutefois, Silvie Bernier souligne fort justement que

la réunion en un même objet d'un texte et d'un certain nombre d'images n'a pas pour simple résultat la juxtaposition de sémiosis différentes, [mais qu'] elle entraîne une transformation de la nature et du fonctionnement du livre ainsi que de sa lecture³².

Il y a donc un dialogue entre les deux sémiosis, dialogue dont le résultat est une réactualisation de l'œuvre, ce qui entraîne par le fait même une nouvelle réception par le lecteur. Cependant, ce jeu n'aurait pas eu lieu sans un choix éditorial : en incorporant ces images au texte, les éditrices ont non seulement éclairé ce dernier au niveau des sources, mais nous ont permis de voir quelques procédés scripturaux de Gautier. Or, pour que cet effet de lecture ait lieu, il faut que le lecteur fasse le lien entre l'image et le texte et lise, en quelque sorte, ce dernier en suivant l'image du regard. Par ailleurs, cet effet de lecture nous permet de réaliser qu'avec le texte en regard, nous sommes portés à narrativiser l'image, c'est-à-dire à la lire en y cherchant le récit qu'elle raconte, ce qui ne serait probablement pas le cas si l'on n'avait que l'image seule. On remarquera d'ailleurs qu'il serait impossible de narrativiser l'ensemble des trente-six illustrations qui émaillent le roman et d'y retrouver ne fut-ce qu'un résumé du texte. C'est ce dernier qui offre un éclairage nouveau sur les images que nous avons présentées et sur leur narrativisation par la lecture; c'est également lui qui provoque l'élan pragmatique du jeu : sans le texte, l'image resterait sans doute *lettre morte*. Or, si

³⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de Silvie Bernier, *op. cit.* Dans le livre illustré, les images proposent une lecture illustrée de l'œuvre par un artiste, ce qui n'est pas le cas de notre édition.

³¹ Comme le souligne Reinhard Krüger à propos des ouvrages illustrés (*loc. cit.*, p. 28-29, souligné dans le texte) : « contrairement à l'iconotexte qu'on associe davantage à l'avant-garde, le processus de *syntagmatisation* d'un ouvrage illustré ne dépasse généralement pas la cohérence sémantique. »

³² Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 12.

l'image ne peut se lire, le jeu iconotextuel n'est alors plus possible : le rapport de l'image au texte reste indiciel, c'est-à-dire que l'image ne joue que son rôle de source et ne reste qu'un pur document.

D'où l'importance du concept d'iconotexte qui peut, à notre avis, le mieux définir cette relation insécable qui se crée entre les deux systèmes sémiotiques. On soulignera que, dans le mot *iconotexte*, la primauté est toujours donnée au texte, auquel on a adjoint le préfixe *icono* (image, en grec) : un iconotexte reste d'abord un texte, avec cette caution d'autorité qui le caractérise. La transposition intersémiotique demeure toujours à l'avantage du texte qui devient *éclairé* par l'image et qui confère à celle-ci un nouveau statut, en marquant son passage de source extratextuelle à composante textuelle à part entière. La suture qui devait, traditionnellement, marquer la différence statutaire entre le document et le texte littéraire devient ici cachée par une sorte de chirurgie plastique qui peut effectivement nous rappeler le *ciment de mosaïque* que Gautier avait présenté dans sa dédicace à Feydeau. C'est sans doute le fait qu'il s'agisse d'un acte des éditrices et non de l'auteur qui provoque ici l'effet d'insolite : c'est l'édition qui a fait du texte un iconotexte. Et c'est l'acte de lecture qui, à son tour, crée le jeu iconotextuel.

On soulignera tout de même l'importance de l'iconographie à l'intérieur du jeu. En premier lieu, elle participe d'une régie de lecture qui englobe la totalité de la page comme partie intégrante du livre. Dans ce sens, Silvie Bernier parle d'un effet de mimétisme dans lequel « ce sont les données structurelles du livre qui modifient le fonctionnement habituel de l'image et le font entrer dans un univers où prédomine la linéarité³³. » On peut effectivement considérer que l'inscription des diverses images dans la page correspond au type de lecture qu'elle induit, tout comme elle avait exigé une certaine lecture de la part de Gautier : en premier lieu, l'image de l'entrée du tombeau³⁴, située tout en haut de la page, est de forme rectangulaire, ce qui conduit plus aisément à une vision télescopique; en second lieu, l'image

³³ Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ Cf. figure 19, p. 363.

du cartonnage³⁵ s'imbrique littéralement dans le texte, à la droite de la page, et sa forme oblongue convie le lecteur à un double regard : d'une part, celui qui embrasse la totalité de l'image, d'autre part, celui qui parcourt cette image de haut en bas; enfin, l'image des musiciennes³⁶, placée en haut de la page, est de forme horizontale, engageant par le fait même à une lecture linéaire qui va de gauche à droite, à la manière d'un texte. Lorsqu'une image devient à ce point *imbriquée* dans un texte, et qu'elle devient partie intégrante du processus de lecture, on peut dire qu'on a alors affaire à un iconotexte.

En second lieu, on remarquera que, parce qu'elle est en regard du texte, l'iconographie attire inévitablement l'œil du lecteur hors de la *lecture-en-progression*, pour emprunter l'expression à Bertrand Gervais³⁷, et qu'elle renvoie à son tour au texte, conviant ainsi le lecteur à un chassé-croisé entre le texte et l'image, donnant lieu à une forme de lecture que Christian Vanderdope nomme *tabularité visuelle*³⁸. Ainsi, le jeu iconotextuel nous permet de remettre en question la traditionnelle dichotomie entre la lecture linéaire du texte et la lecture tabulaire de l'image³⁹. Dans une régie de lecture traditionnelle, à moins d'être en face d'un iconotexte dans le genre du calligramme, la simultanéité n'est pas vraiment possible : le point

³⁵ Cf. figure 20, p. 364.

³⁶ Cf. figure 21, p. 365.

³⁷ Nous renvoyons ici au concept développé par Bertrand Gervais dans *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993. Rappelons que la *lecture-en-progression*, qui constitue « l'économie de base de l'acte de lecture », est une régie de lecture « où survient une compréhension fonctionnelle ». (p. 46-47)

³⁸ Christian Vanderdope (*Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999, p. 65) souligne que « la *tabularité visuelle* [...] permet au lecteur de passer de la lecture du texte principal à celle de notes, de gloses, de figures, d'illustrations, toutes présentes sur l'espace de la double page. »

³⁹ Nous renvoyons ici aux concepts développés par Vanderdope dans son ouvrage. On soulignera un autre rapport entre lecture linéaire et tabulaire dans le cas qui nous concerne : la présence de nombreuses notes de bas de page et des renvois au glossaire, qui transforment aussi le processus de lecture en lecture tabulaire. Dans son article « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans *La Trilogie* de Naguib Mahfouz » (*loc. cit.*, p. 353), Rachel Bouvet montre que les nombreuses notes de traduction créent un effet d'exotisme « comme ce qui permet de ressentir la distance, comme des passerelles plongeant vers l'inconnu, vers le lointain. » Étant donné que, dans l'édition du *Roman de la momie*, ces notes et renvois tournent autour de questions terminologiques, nous nous trouvons devant un autre effet de lecture involontairement provoqué par les éditrices.

de mire se fait alternativement sur l'image ou sur le texte. Cette conception est à la source d'une dichotomie qui a connu une certaine fortune, puisqu'on affirme généralement que lire une image, c'est se trouver hors d'une temporalité linéaire, c'est être plongé dans une sorte de spatialité. Nous avons vu avec le jeu iconotextuel que ce point de vue doit être révisé; en fait, il n'y a pas à ce point deux temporalités de lecture, l'une linéaire, celle du texte, l'autre statique, celle de l'image : cette dernière se lit aussi comme un récit. S'il y a une différence, elle tient dans la nature même des deux systèmes sémiotiques : si l'image est fixe, le texte invite d'emblée le lecteur à le suivre dans une linéarité, dans la succession des mots. Dans le cas de Gautier, par exemple, ce n'est qu'au terme de la lecture que la description est *complète*⁴⁰.

Nous pouvons toutefois nous demander s'il y a danger que ce va-et-vient entre le texte et l'image puisse provoquer une *surlecture*? Il faut croire que si les éditrices ont choisi ce procédé, ce n'est certes pas dans l'intention de provoquer une ambiguïté chez le lecteur; en outre, le fait qu'il s'agisse d'une édition de poche est quelque peu révélateur qu'il y a derrière ce choix d'abord et avant tout un impératif économique : l'image est d'abord là pour *éclairer le texte*, puis pour agrémenter la lecture, vis-à-vis d'un public étudiant, d'un texte traditionnellement perçu comme difficile d'accès à cause des longues descriptions qui le jalonnent. Est-ce que les éditrices auraient dû choisir un certain nombre d'illustrations *lisibles* supplémentaires au lieu d'en insérer d'autres qui ne viennent que préciser un détail ou une phrase du texte? On soulignera d'emblée que, puisqu'il s'agit d'un jeu de lecture, elles n'ont sans doute pas relevé cet aspect que nous avons mis au jour⁴¹. Enfin, on remarquera qu'une édition qui prendrait en compte une grande partie des illustrations de l'ouvrage de Feydeau

⁴⁰ Gautier lui-même était fort conscient de cette différence de nature entre les deux systèmes lorsqu'il écrivait : « L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. » (Théophile Gautier, « préface à *Mademoiselle de Maupin* », cité in Peter Whyte, *loc. cit.*, p. 293). Nous pouvons également souligner un exemple dans « Une nuit de Cléopâtre », où il souligne juste avant une description : « Moins heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres. » (*UNC*, p. 769)

⁴¹ Rappelons ici encore une fois que les éditrices affirment avoir retenu « les illustrations [...] parmi celles qui sont le plus susceptibles d'éclairer le texte de Gautier [...] ». (*RDM*, p. 21) Il n'est donc pas fait mention explicitement dans cette édition d'une volonté de montrer un aspect des procédés scripturaux ou de la lecture de l'image implicite chez Gautier.

transformerait la lecture du texte en une lecture purement tabulaire, presque encyclopédique. C'est effectivement ici que se dresse la limite du jeu iconotextuel, car à dépasser cette édition de poche et à exploiter l'ensemble des relations de ce texte à ses sources picturales, on trouverait un *texte* totalement nouveau. Le jeu n'y serait alors plus possible.

Enfin, on soulignera pour terminer la question du référent du texte et de l'image, qui devient problématisé par le jeu iconotextuel. En effet, si les deux systèmes sémiotiques ont bien un référent dans le monde réel (l'Égypte pharaonique), dans le cas de l'image *lue*, il y a une double référentialité : le réel et le texte lui-même, auquel elle renvoie. Par le fait même, il n'y a pas que le texte qui soit en jeu, mais aussi l'image : sa narrativisation la transporte d'une simple présence juxtaposée de référent au texte à une participation active à l'acte de lecture, offrant par là une réactualisation du texte. Mais pour bien s'en rendre compte, il faut que le lecteur fasse le lien entre les deux sémosis : c'est ainsi qu'il va inévitablement chercher à lire l'image comme le texte, à chercher dans celle-là ce qui a bien pu aboutir à celui-ci. Ainsi, le texte n'a pas été, du moins volontairement, transformé par la présence d'icônes; mais le lecteur dont l'encyclopédie permet de comprendre le lien entre les deux sémosis a la possibilité de s'apercevoir qu'une image implicite parcourt le texte en filigrane et, surtout, il a le privilège de prendre part à ce jeu iconotextuel. Enfin, le lecteur qui connaît suffisamment bien l'Égypte pharaonique a également la possibilité d'effectuer un rapprochement avec la valeur créatrice que possédait l'image pour les Égyptiens. Chez ces derniers, en effet, tout était prévu pour que l'image s'incarne; dans les tombeaux, par exemple, les images sur les murs devaient représenter la vie du défunt et accompagner la momie dans l'au-delà. Par conséquent, toute image représentant des humains — simulacre du corps au même titre que l'écriture hiéroglyphique était un simulacre de l'histoire sacrée — était douée de vie pour les Égyptiens⁴². Nous avons vu au chapitre précédent que *Le Roman*

⁴² Il serait peut-être aussi intéressant d'analyser la décontextualisation de l'image dans le cas d'ouvrages savants et, partant, de romans. En effet, dès le moment où un égyptologue utilise dans un ouvrage un dessin ou une photographie d'une scène de tombeau par exemple, l'image devient à la fois décontextualisée et recontextualisée : d'image vivante elle devient *nature morte*. Dans le cas du *Roman de la momie*, il y a une seconde décontextualisation : celle qu'a opérée le romancier en fictionalisant une image déjà décontextualisée. Comme on peut le voir, il y a toute une série de sédimentations qui ont pu s'insérer entre le contexte d'une peinture pariétale de l'Égypte ancienne et son utilisation aujourd'hui.

de la momie, en tant qu'œuvre iconique, représentait le livre de l'Égypte au XIX^e siècle; nous pourrions ajouter qu'il est également une sorte de simulacre de l'imaginaire égyptisant ayant cours au XIX^e siècle, l'incarnation même de l'égyptomanie, par cette faculté de rendre vivantes les images qui représentent l'Égypte.

7.4 Conclusion

Pour revenir à la définition de l'édition critique selon Bernard Beugnot, nous voyons que l'édition du Livre de Poche du *Roman de la momie* n'a pas transformé la conception que nous pouvons avoir d'un texte qui demeure toujours le même, certes enrichi par l'annotation et le glossaire; l'iconographie, quant à elle, vient à la fois appuyer le texte comme une glose et offrir au lecteur avide de genèse quelques pistes concernant ses sources et, par extension, de la poétique de Théophile Gautier. Or, au lecteur attentif, cette édition offre bien plus qu'une simple juxtaposition de deux sémioses différentes : elle provoque une transposition intersémiotique qui se déroule, pour ainsi dire, devant ses yeux, et donne lieu à un véritable jeu. Grâce à une juxtaposition de l'image, le texte de Gautier a trouvé un second souffle, soulignant l'actualité du mot de Michel Charles : « Le texte n'est plus intouchable, il s'inscrit dans une chaîne continue, une série de transformations. Quand on l'aborde, c'est délibérément pour en faire autre chose⁴³. »

Alors qu'il cherche un moyen efficace d'enseigner la carte géographique, Denys d'Alexandrie décide de la remplacer par un poème, provoquant une substitution plutôt qu'une juxtaposition. Dans ce cas, on ne peut passer sous silence le lien qu'entretenait le poème avec la création chez les Grecs, d'où le terme *poïesis*. Théophile Gautier, lorsqu'il écrit *Le Roman de la momie*, donne lui aussi la primauté aux mots sur l'image. Comme Denys d'Alexandrie vis-à-vis ses auditeurs, Gautier a compté sur le pouvoir de la création, sur la puissance évocatrice des mots pour faire naître l'image mentale chez ses lecteurs. Donner la parole au monde réel, le rendre vivant, c'est le pouvoir évocateur de la littérature.

⁴³ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 38.

CONCLUSION

LA SORTIE DU TOMBEAU OU L'OBJET RÉVÉLÉ

Dans son *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Dominique-Vivant Denon dédicace son ouvrage à Napoléon Bonaparte, en soulignant : « Joindre l'éclat de votre nom à la splendeur des monuments d'Égypte, c'est rattacher les fastes glorieux de notre siècle aux temps fabuleux de l'histoire [...]. » (*VBHE*, p. 27) Plus d'un siècle plus tard, Pierre Loti dédicace son récit, *La Mort de Philae*, à Moustafa Kamel, l'une des figures de proue du nationalisme égyptien, à qui incombait « l'admirable tâche de relever en Égypte la dignité de la Patrie et de l'Islam. » (*MDP*, p. 1243) Entre ces deux dédicaces, la première dirigée vers l'une des principales figures du colonialisme français au Moyen Orient, la seconde vers les débuts d'un nationalisme égyptien qui allait atteindre, au milieu du XX^e siècle, son aboutissement, c'est tout un siècle de développement d'une expérience de l'Égypte qui se profile. Un siècle durant lequel nous sommes passés d'un regard triomphant, celui de l'explorateur désireux de faire part d'une expérience hors du commun, à un regard contemplant la mort et la déchéance d'un pays rêvé. Dans ce sillage, l'Égypte du XX^e siècle ne sera plus ce lieu mi-imaginaire mi-réel qui avait été le théâtre d'une expérience littéraire exceptionnelle : celle du XIX^e siècle.

Si Denon tient à rattacher son siècle *aux temps fabuleux de l'histoire*, les écrivains du milieu du siècle choisissent, quant à eux, de se dédicacer leurs ouvrages entre eux : Maxime Du Camp dédicace *Le Nil* à Théophile Gautier qui, à son tour, dédicace son *Roman de la momie* à Ernest Feydeau. Ainsi, de l'écrivain-voyageur au romancier, et du romancier au savant, nous voyons se dessiner tous les rapports qu'induisait le rêve de l'Égypte de l'époque : territoire à la fois d'une pratique de l'espace littéraire qui a fondé une graphie originale, qu'on a nommée, à la suite de Derek Gregory, le *scripting* de l'Égypte; d'une conception de l'image littéraire qui, reposant sur une image extratextuelle, a donné lieu à ce que nous avons défini comme un iconotexte narratif; enfin, d'une objectivité qui, pour être restée fondamentalement liée à une épistémologie propre au XIX^e siècle, n'en a pas moins

révélé de nouveaux aspects sur ce pays. Les écrivains français qui, jusqu'alors, n'avaient perçu l'Égypte qu'à travers la bibliothèque occidentale, cherchent dorénavant à lui sculpter un nouveau visage. Nous avons vu que, si cette dernière demeure toujours présente dans le courant du XIX^e siècle, les textes à l'étude ont montré une nouvelle volonté de maîtriser l'Égypte pharaonique, en passant par deux instances : d'une part, la maîtrise du regard, celle de l'écrivain qui met pied sur terre en conquérant et qui, tout au long du siècle, conserve ce point de vue privilégié qui lui permet d'observer et de décrire; d'autre part, la maîtrise de l'espace, celle de l'écrivain qui cherche à mesurer ce territoire avant de le représenter en mots. À cet effet, les analyses du corpus ont souligné un aspect important : au XIX^e siècle, l'Égypte se dit maintenant en tenant compte du référent géographique et ce, non seulement pour le récit de voyage, mais aussi pour le roman. Si Vivant Denon expérimente un territoire à la suite d'une expédition militaire qui ressemble presque à une exploration, si Maxime Du Camp suit les linéaments du Nil, d'abord du nord au sud puis en descendant le courant du sud vers le nord, marquant chacune de ses escales d'un sceau qui demeurera jusqu'à l'époque de Pierre Loti, si ce dernier est obligé bien malgré lui d'emprunter ce qui est alors devenu un itinéraire, avec ses arrêts obligatoires marqués du nom qui fait office de légende aux images représentées, Théophile Gautier construit, pour sa part, une Thèbes romanesque en tenant compte de la division particulière propre à l'Égypte : l'Orient et l'Occident, la vie et la mort. L'Égypte devient un territoire bien délimité géographiquement, avant de l'être par une iconographie qui se chargera de mettre des cadres là où les chaînes lybique et arabe assumaient les limites de l'horizon.

Dans l'expérience de l'Égypte, s'il est déjà difficile de se défaire de la bibliothèque, il l'est tout autant de faire la part d'un objet qui serait propre à l'aspect proprement pharaonique; ce dernier se trouve irrémédiablement pris à l'intérieur du rêve oriental qui englobe, à cette époque, tout l'étranger situé à l'est de la Grèce, comme on l'a vu avec Thierry Hentsch. Malgré l'imbrication de ces deux imaginaires que sont l'Égypte pharaonique et l'Orient, nous avons cherché tout au long de ce projet à maintenir notre principal objectif, qui a été de définir un objet propre au seul imaginaire pharaonique, un objet qui pourrait se retrouver également dans le musée oriental, mais qui aurait sa propre cimaise, ou son propre espace. Les pyramides et le sphinx, les temples, les hiéroglyphes, les

tombeaux et la momie, enfin la ville de Thèbes ont montré que cela pouvait être possible : chacune de ces figures possède une caractéristique qui induit une logique du récit particulière, pour paraphraser Bertrand Gervais. Si cette dernière ne correspond peut-être pas à la définition qu'en donnerait l'égyptologie contemporaine, elle n'en est pas moins dépourvue de signification.

Pour les écrivains du XIX^e siècle, les pyramides demeurent toujours un sujet de discussion sur les visées de leur construction, à la suite des réflexions de Volney, reprises par Chateaubriand et relayées par Nerval, qui voyaient dans ces monuments le prétexte à une réflexion sur le despotisme ou la vanité de l'humain face à la mort; toutefois, les écrivains que nous avons étudiés — c'est-à-dire ceux qui se sont intéressés à l'aspect pharaonique de l'Égypte — ont davantage insisté sur *l'image* des pyramides, voire sur l'effet que procurent ces dernières sur le voyageur qui s'en approche, lui qui perçoit le changement d'atmosphère dans le rapport du lointain au proche. Le sphinx, de son côté, demeure toujours cet être mystérieux, fruit du syncrétisme par excellence dévoilé par les études sur l'égyptomanie, à la fois gardien d'un secret perdu dans la nuit des temps et de la nécropole qu'il défend; mais on a vu avec Du Camp et Loti que celui que les Arabes nommaient « le Père de la Terreur » jouait bien son rôle lorsqu'il est décrit à la nuit tombante, voire à la pleine lune, alors qu'il pouvait se lever de terre tel un Anubis furieux. Les temples et les tombeaux, quant à eux, ont révélé une conception particulière de l'architecture en littérature, qui cherche à voir derrière la façade un sens caché, à l'image de la conception que la civilisation occidentale a toujours eue des hiéroglyphes. Quant à ceux-ci, on a vu qu'ils tenaient une moins grande place qu'à la Renaissance, par exemple, dans des récits qui, la plupart du temps, reléguaient le savoir proprement égyptologique à des voix savantes; ils sont alors devenus plutôt représentatifs du désir de comprendre un signifiant dépourvu de signifié, comme l'ont montré Luc Vives et Paolo Tortonese; cet aspect est surtout perceptible chez Théophile Gautier lorsqu'il tapisse ses descriptions de Thèbes de hiéroglyphes qu'il ne peut interpréter autrement que comme une iconographie, lisible seulement en surface, dépourvue ainsi d'une profondeur sémantique. La momie, quant à elle, s'est vu dévoilée par le démaillotage littéraire de ce même Gautier qui n'a pu s'empêcher de décrire, à la place d'un cadavre noirci et desséché, une représentation iconique de la Vénus de Médicis; au-delà de cet objet mortuaire par

excellence (le *memento mori* chéri d'un siècle qui a vu le mort-vivant prendre une place importante, comme le soulignait Philippe Ariès), la momie gautiériste représente davantage un rêve d'éternité cristallisé dans l'œuvre d'art. Quant à la ville de Thèbes, on a vu qu'elle constituait l'exemple par excellence de construction sur papier d'un espace fortement thématized : de la tentative d'Ernest Feydeau de reconstruire les *usages funèbres* qui s'y rattachaient, à la transformation littéraire qu'elle subit avec Théophile Gautier, Thèbes dévoile de concert la fascination qu'a toujours eue l'Occident pour la ville imaginaire, dont les origines mythiques induisent déjà une mise en récit, et la place centrale qu'elle a toujours tenue autant dans la géographie de l'Égypte que dans son histoire. La Thèbes de Gautier, à la fois référentielle et imaginaire, constitue l'exemple emblématique des rapports entre égyptomanie et égyptologie dans cette thèse.

En fait, s'il est une chose que toutes ces figures ont mis au jour, c'est que la littérature présente une image de l'Égypte pharaonique qui est aussi originale et aussi riche que celle mise en valeur dans les arts visuels ou décoratifs. En outre, les textes de notre corpus ont montré que l'image littéraire révélée par l'analyse n'est pas seulement lisible en surface, mais qu'elle possède une véritable profondeur. Or, nous avons également vu, avec W.J.T Mitchell, que cette dernière caractéristique est traditionnellement associée à l'écrit, non à l'image qui, elle, est censée se lire en surface. L'image littéraire de l'Égypte, véritable symbiose entre une *mimèsis* et une métaphore, acquiert alors une singularité qui transcende le simple cliché, que celui-ci soit photographique ou littéraire. L'analyse de la lecture de l'image selon Théophile Gautier a montré diverses manières d'entrer plus avant dans celle-ci, soit par un regard télescopique, soit par un regard en perspective; l'image se confond alors avec le tableau, se transformant à son tour en œuvre d'art. Chaque image de l'Égypte que nous avons étudiée peut donner lieu à diverses interprétations, selon la manière dont elle manipulée ou, plus précisément, selon le degré de lecture auquel elle est soumise. L'analyse du *Roman de la momie* de Théophile Gautier a bien montré qu'il y a un iconotexte narratif sous-jacent tout au long du roman. L'aspect iconique de l'Égypte en papier fait en sorte que l'expérience de lecture de ce roman rappelle l'expérience de la découverte même de l'Égypte. Tel le démaillotage d'une momie, l'acte de lecture permet un dévoilement : il suffit simplement, en somme, de bien savoir lire l'Égypte pour retrouver l'image *sous les mots*. On se rappellera

alors que Jean-Marcel Humbert, lorsqu'il définissait l'égyptomanie, indiquait que l'important pour les artistes ayant choisi l'Égypte pour sujet était de « [f]aire revivre le passé, le fixer sur la toile ou sur le papier en accord avec les critères psychologiques et culturels de son époque, [de] transmettre aux autres sa propre vision de l'Antiquité [...] »¹. La représentation des nombreux objets que nous avons sortis des profondeurs des textes à l'étude n'est-elle pas là pour nous le rappeler? Nous pouvons certes affirmer que la littérature a légitimement sa place parmi les études portant sur l'égyptomanie et que, pour cette raison, elle doit dorénavant prendre la position qui lui revient à l'intérieur de ce champ de recherche. Si l'atlas de gravures du voyage de Denon ou l'album de dessins photographiques de Du Camp figuraient déjà dans le catalogue de l'égyptomanie, il faudra dorénavant y ajouter les textes eux-mêmes : *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* et *Le Nil (Égypte et Nubie)*. Quant au texte de Pierre Loti, *La Mort de Philae*, les jeux de lumières et la fantasmagorie qu'il contient en font d'emblée un iconotexte narratif, peut-être proche de l'impressionnisme qui marque la fin du XIX^e siècle. Mais c'est surtout *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier qui présente le mieux les caractéristiques inhérentes à l'égyptomanie, par son haut degré d'iconicité : comment dorénavant pourrait-on éviter de parler de ce roman à l'intérieur de ce champ de recherche, quand on a vu à quel point l'image est indissociable du texte? Ce roman constitue, en somme, l'exemple emblématique de l'égyptomanie littéraire.

Néanmoins, cette thèse a également mis au jour la constatation suivante, qui semble propre à la littérature : l'expérience de l'Égypte pharaonique du XIX^e siècle, qu'elle ait été celle de l'écrivain-voyageur ou du romancier, ne peut jamais éviter complètement le recours à une médiation. La série des dédicaces nous le révèle d'emblée : aucun écrivain n'inscrit sa propre expérience de l'Égypte sans s'inscrire lui-même dans une tradition, sans avoir recours au préalable à la légitimation d'une autorité, comme si toute description de l'Égypte devait, par définition, continuellement justifier sa propre existence. Cela n'est pas sans surprise dans le cours d'un siècle qui s'était ouvert sur une manifestation devant faire office non seulement de modèle, mais de fait accompli : la *Description de l'Égypte*, celle concoctée par les savants

¹ Jean-Marcel Humbert, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », p. 23. Voir chapitre 1, p. 14.

de Bonaparte, perçue alors comme étant la seule et véritable digne de ce nom. En effet, cette thèse a posé cette question maintes fois : comment décrire ce qui a déjà été décrit et qui constitue par le fait même une autorité ? Comment dépasser l'expérience de la bibliothèque ? Force est d'admettre que, malgré cette volonté manifeste des écrivains d'offrir une expérience originale, l'Égypte pharaonique semble toujours, à première vue du moins, se dérober continuellement aux nouvelles tentatives d'en saisir l'essence. Comme si elle avait été dite, une fois pour toutes, et que seul le style de chaque écrivain pouvait *redire* l'expérience originelle de la terre des pharaons. On sait qu'il est difficile d'évacuer les acquis du romantisme dans le cours du XIX^e siècle : les tentatives du réalisme sont là pour le prouver. Doit-on alors donner raison à Jean-Marcel Humbert, qui octroie la position centrale dans l'égyptomanie au seul réflexe créateur de l'artiste ? Devrait-on alors creuser un peu plus les rapports entre l'égyptomanie et le romantisme littéraire ? C'est une avenue qui mérite réflexion.

C'est pourquoi l'imaginaire de l'Égypte pharaonique constitue un parfait exemple de la principale problématique qui tourne autour des rapports entre l'image et l'écrit en littérature : la difficulté de dire le réel. En outre, cette problématique ne va pas sans un autre questionnement qui lui est concomitant : l'ambivalence des moyens disponibles — à l'écrivain comme à l'artiste — pour faire naître cette parole. Du dessin à la fantasmagorie, en passant par la photographie, l'objet d'art et l'ouvrage illustré, les textes portant sur l'imaginaire pharaonique disent les moyens d'expression de l'artiste du XIX^e siècle. Comme l'a montré Philippe Hamon, le siècle de Napoléon a d'abord été un siècle où le regard de l'écrivain a pris la première place ; le musée constitue alors, parmi d'autres lieux où se concentre l'image, l'*iconotope* du siècle. La mise en valeur de l'objet qu'il effectue, en l'isolant d'abord, puis en le soumettant au regard du visiteur, nous a rappelé le statut de l'Égypte à cette époque : ce pays que l'on parcourt selon un itinéraire précis, avec ses stations devant les objets déterminés par leur nom, offerts au regard derrière leur vitrine, nous a semblé correspondre parfaitement à la démarche muséale. En outre, nous avons également relevé le concept du sémiophore selon Krzysztof Pomian, qui montre qu'à chaque objet prenant place dans une collection s'adjoint un sens caché, que le visible recèle toujours un invisible. Dans le cas des figures relatives à l'imaginaire de l'Égypte pharaonique, nous

avons vu plusieurs manifestations différentes de sémiophores : des lieux de culte qui deviennent des lieux touristiques, par exemple, ou un pied de momie qui devient à la fois une vanité et un *memento mori*. Ne pourrait-on pas ajouter que l'objet *Égypte* induit nécessairement un double sens, à cause sans doute de cette incapacité qu'ont les écrivains de le dire sans lui surimposer une grille quelconque?

Le lien entre le visible et l'invisible a toujours conditionné les interprétations de l'Égypte. Nous avons vu dans notre parcours historique que, de l'Antiquité au XIX^e siècle, chaque période voyait l'objet selon ses propres grilles interprétatives et y cherchait toujours autre chose que ce qu'elle y voyait : les hiéroglyphes étaient obligés de vouloir dire autre chose que les images auxquelles renvoyaient les idéogrammes; les pyramides devaient être plus que des tombeaux destinés à y mettre un homme, fut-ce un pharaon; le sphinx devait à son tour être autre chose qu'une représentation royale; les temples, assurément, étaient des lieux où se rencontraient des êtres intemporels, les seuls dignes d'habiter entre ces murs de granit; le tombeau, tout comme la momie qui en est un peu la métonymie, se devait de receler un trésor, sinon pourquoi l'enfouir si profondément? La ville de Thèbes enfin, devait être une ville de géants ou, du moins, être habitée par des êtres à l'image des personnages hiératiques qui figuraient sur ses murs. Soulever le voile d'Isis, déchiffrer les hiéroglyphes, fouiller dans le fond des hypogées pour en extraire la momie royale afin de la démailloter à son tour et mettre au jour la vérité : ces métaphores disent bien à elles seules le rêve de l'Égypte. Cette volonté d'aller au centre des choses pour y trouver du sens, sinon *le* sens caché, celui qui avait échappé aux prédécesseurs victimes des erreurs de leur temps, met en relief la démarche de l'écrivain du XIX^e siècle, digne successeur du penseur des Lumières. Si le sens a été forgé par la superposition de toutes les couches d'interprétation qui ont fini par s'empiler les unes sur les autres, il faut alors avoir recours à des outils qui permettent une incursion dans la profondeur de cette sédimentation. C'est pourquoi les avancées de l'égyptologie — que nous avons définie dans ce travail en tant qu'érudition — ont permis la mise en place d'une nouvelle série de grilles à travers lesquelles il est maintenant possible de percevoir l'Égypte : l'archéologie, la photographie, l'architecture, voire le dessin. Ces disciplines et formes d'expression, parce qu'elles consistent tour à tour à fouiller, creuser, saisir à la fois

l'ensemble et le détail, bref à mettre le doigt sur ce qui échappe à toute tentative de révélation, reposent sur une herméneutique.

Afin de remédier aux difficultés à dire l'objet de l'Égypte, nous avons proposé deux métaphores pour lire les textes portant sur cet imaginaire : la bibliothèque et le musée. En premier lieu, inscrire un texte dans la bibliothèque permet de faire cadrer celui-ci dans une structure déjà connue, à la fois lisible et visible, à l'image de l'orientalisme qui cherchait à faire entrer le réel étranger dans les structures épistémologiques de son temps, comme l'a montré Edward Said. Nous avons vu que cette délégation du savoir à d'autres instances n'est pas que l'apanage des écrivains-voyageurs : Théophile Gautier y a également eu recours dans l'élaboration de son *Roman de la momie*, par le biais de son ami, l'historien Ernest Feydeau. Bien que la pratique de la bibliothèque s'inscrive dans une tradition, et qu'elle semble au premier abord n'ajouter sur un rayon qu'un texte de plus, qui prend alors place à côté d'un certain nombre de prédécesseurs, elle permet néanmoins de mieux circonscrire la pratique de la citation, d'en faire presque une poétique de l'écriture, tel que l'a montré Christine Montalbetti. Cette pratique, qui met en valeur la délégation du savoir à une autre instance, a deux conséquences : d'une part, elle transforme certains auteurs — certains textes, devrait-on dire — en autorité, faisant de ces derniers d'indispensables compagnons de voyage pour les écrivains qui suivront; d'autre part, elle montre que l'écrivain-voyageur du XIX^e siècle a d'abord souci de faire de la littérature, et non de discourir objectivement sur un savoir, contrairement à ses prédécesseurs. Si l'objet de l'Égypte est insaisissable, si les moyens d'expression ne rendent pas la réalité telle qu'on voudrait la représenter, comment en parler autrement que par un recours à ce qu'on connaît le mieux, c'est-à-dire à la littérature? Bien que la bibliothèque ne puisse parvenir à montrer de manière définitive la ligne de partage entre la littérature et le savoir (ce *difficile partage des savoirs*, selon Marta Caraion) — l'exemple de Gautier et Feydeau montre bien que savoir et littérarité sont en symbiose au milieu du XIX^e siècle — elle montre à tout le moins *l'entrée en littérature* du récit de voyage, pour emprunter le mot à Roland Le Huenen. La citation pourrait être alors perçue comme un résidu de la pratique viatique des siècles précédents, à laquelle les écrivains du XIX^e siècle n'auraient eu recours que dans le but de se défaire d'un discours objectif ou scientifique perçu comme étant contraignant. En effet, nous avons vu que le récit de voyage dans l'Égypte

du siècle de Napoléon montre davantage un désir de rendre compte d'une expérience personnelle du pays des pharaons que de remplacer les Champollion et Mariette du siècle. L'aspect scientifique de ces textes est généralement tout au plus indiciel, c'est-à-dire que ces derniers montrent davantage du doigt l'emprunt au discours scientifique, comme s'ils montraient la science à défaut de la dire, un peu à l'image de l'effet de réel défini par Barthes à propos du récit réaliste, dans lequel les objets disent : *nous sommes le réel*². Aucun des écrivains de notre corpus n'a cherché à se transformer complètement en égyptologue, même si certains en ont quelquefois pris l'habit dans quelques passages. Au bout du compte, l'expérience de l'Égypte demeure, pour ces écrivains, une expérience littéraire.

En second lieu, la métaphore du musée a révélé de nouveaux moyens d'expression propres à aider l'écrivain dans sa démarche exploratoire de l'Égypte. En mettant au premier plan un parcours du pays dessiné selon un itinéraire précis, le parcours muséal de l'Égypte a aussi permis de montrer que l'écriture du voyage est indissociable d'une pratique de l'espace d'un pays donné. Si cet aspect peut paraître plus probant avec le récit de voyage, dont le pacte qu'il forme avec le lecteur est annonciateur d'au moins un déplacement réel dans le pays, on a vu que c'était également le cas avec un romancier comme Théophile Gautier qui, à travers l'iconographie qui lui sert de source, finit par forger une Thèbes presque muséale. En cheminant dans sa ville romanesque, le lecteur rencontre les objets exhibés à Paris ou dans divers musées : de la Vénus de Médicis au Méléagre, en passant par les objets décoratifs, les figures marmoréennes de ses personnages sont autant d'objets enfermés dans un musée personnel. Sa description de Thèbes, on l'a vu, montre une ville figée dans le granit, à l'image d'une conception de l'éternité que Gautier associe autant à un idéal artistique qu'à l'Égypte elle-même. Cette thèse a montré, enfin, que l'expérience de l'Égypte du XIX^e siècle tend à figer cette dernière comme un parcours reconnu, un itinéraire, somme toute, qui devient même touristique dans la seconde moitié du siècle. De l'expérience naïve d'un Denon accompagnant l'expédition militaire qui allait changer le regard sur l'Égypte à tout jamais, à l'itinéraire Cook que suit Loti, presque contre son gré, l'Égypte s'est elle-même transformée en un objet de musée. Aujourd'hui, on la visite d'abord pour l'admirer; c'est à peine si elle

² Roland Barthes, « L'effet de réel », p. 89.

n'est pas enfermée à son tour dans une châsse vitrée. L'Égypte en tant qu'expérience savante est dorénavant l'ultime chasse gardée de l'égyptologie, champ scientifique par ailleurs en pleine transformation, qui doit lutter aujourd'hui pour conserver sa légitimité en tant que discipline autonome, isolée qu'elle est souvent dans les *Near and Middle Eastern Studies*.

Le rêve mimétique de présenter dans une œuvre littéraire un réel qui ne serait qu'à copier, montre en fait surtout le travail d'illusionniste de l'écrivain, selon le mot célèbre de Maupassant à propos du romancier réaliste. Le jeu iconotextuel que nous avons présenté, outre la mise au jour d'une image implicite que recèle le texte, a dévoilé des procédés de lecture de l'image chez Théophile Gautier et, par extension, quelques-uns de ses procédés d'écriture. En fait, une étude plus approfondie des modes de lecture de l'image des écrivains de notre corpus constituerait une intéressante continuation de la voie que nous avons développée. Il est certain qu'une analyse comparée du texte et de l'ensemble des images qui lui sont associées, par exemple les gravures de Denon, les photographies de Du Camp ou, plus difficilement peut-être, les sources iconographiques ayant servi à Gautier, permettrait une plus grande connaissance des procédés utilisés par les écrivains du XIX^e siècle, du moins ceux dont l'œuvre a partie liée avec l'art. L'imaginaire de l'Égypte pharaonique constitue à ce niveau un point de départ privilégié, et compléterait sans doute l'*iconotope* du XIX^e siècle dont Philippe Hamon a entrepris l'inventaire par l'étude des écrivains réalistes.

Parmi tous ces procédés, on en soulignera un dont nous avons peu parlé : la prétérition. Parce qu'une certaine production critique a déjà souligné cet artifice littéraire, nous avons plutôt choisi de l'évacuer de notre problématique. Néanmoins, la prétérition est inévitable dans les textes du XIX^e siècle, justement parce qu'en tant que procédé qui prétend ne pas dire l'objet qui occupe le regard, il finit par montrer plutôt le problème de l'expression. Ainsi l'ont souligné Gautier, à chaque fois qu'il rageait contre l'insuffisance du langage qui ne pouvait imiter la peinture, et Denon, lorsqu'il semblait assujettir son texte à ses dessins. Ce procédé, qui n'en est pas moins essentiel à la littérature, nécessiterait à lui seul une analyse qui servirait de juste complément à notre recherche.

Nous avons mentionné d'entrée de jeu le statut protéiforme de l'imaginaire de l'Égypte pharaonique. Les nombreuses ramifications qui se sont offertes à nous durant notre

pérégrination à travers les champs théoriques que nous avons utilisés, de même que les diverses problématiques que nous avons soulevées, sont là pour nous le rappeler. Nous ne pouvons réprimer le sentiment que, à l'instar de l'écrivain-voyageur du XIX^e siècle, notre propre parcours critique s'est aussi effectué dans une bibliothèque, et qu'il nous a souvent paru difficile d'éviter la redite. Nous avons alors nous-même contourné cette aporie par l'utilisation de certains concepts étrangers au champ de la littérature, en les empruntant par exemple au champ de l'histoire de l'art ou de la géographie culturelle, de façon à observer l'objet de notre recherche sous un angle nouveau. La confrontation de traditions critiques française et anglo-saxonne a eu comme heureuse conséquence de permettre un regard nouveau sur l'objet littéraire. Encore une fois, une telle méthode appliquée à l'ensemble des œuvres du XIX^e siècle qui contiennent un iconotexte narratif permettrait sans aucun doute de percevoir les études dix-neuviémistes sous un nouvel angle.

Tel un égyptologue qui pénètre dans un tombeau pour en extirper une momie qu'il s'empresse de démailloter afin de la révéler au monde, nous souhaitons avoir mis au jour un objet digne de l'imaginaire auquel il appartient.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus principal

DENON, Dominique Vivant, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Paris, Le Promeneur, 1998 [1802].

DU CAMP, Maxime, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855 [1854].

GAUTIER, Théophile, « Une nuit de Cléopâtre » in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1838], p. 739-772.

_____, « Le Pied de momie » in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1840], p. 853-866.

_____, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858].

LOTI, Pierre, *La Mort de Philae*, in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1991 [1909], p. 1235-1349.

1.2 Corpus secondaire

CHATEAUBRIAND, François-René de, « Voyage d'Égypte », in *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1811], p. 368-397.

_____, « Livre XI », in *Les Martyrs, ou le triomphe de la religion chrétienne*, 1809. [En ligne]. <http://www.memodata.com/bibliotheque-svg/lecture-livre.jsp?idLivre=Chateaubriand-Martyrs> (Page consultée le 26 mars 2007).

FEYDEAU, Ernest, *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*, Paris, Gide et Baudry, 1856.

GAUTIER, Théophile, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, Séguier, 1994 [1882].

NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, vol. 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 [1851].

1.3 Œuvres citées

BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1974 [1831].

CHAMPOLLION, Jean-François, *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relatives à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, Didot, 1822.

_____, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, recueillis et annotés par Hermine Hartleben, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Epistémè », 1986 [1828-1829].

CHEVRILLON, André, *Terres mortes*, Paris, Phébus, « D'ailleurs », 2002 [1897].

DENON, Dominique Vivant, *Voyages (sic) dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799. [II] Explication des planches / par Vivant Denon*, site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France, 2002. [En ligne]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35469v.notice> (Page consultée le 26 mars 2007)

DU CAMP, Maxime, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890.

_____, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, 1852.

FLAUBERT, Gustave, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991 [1851].

_____, *Lettres d'Orient*, avant-propos de Pierre Bergougnieux, Bordeaux, L'Horizon chimérique, coll. « de mémoire », 1990 [1849-1851].

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Égypte*, présentation et notes de Paolo Tortonese, Paris, La Boîte à Documents, 1991 [1869].

_____, *Correspondance générale*, vol. II, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève, Droz, 1986.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1863-1864*, vol. VI, Paris, Flammarion, 1956.

JOMARD, Edmé François (dir.), *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie impériale, 1809-1828. [les volumes de planche ont été réédités chez Taschen en 1997]

LOTI, Pierre, *Le désert*, Paris, Éditions Christian Pirot, 1987 [1894].

PLATON, *Timée*, présentation et traduction par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992.

VOLNEY, *Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Fayard, 1998 [1787].

2. Articles et ouvrages critiques sur le corpus

2.1 Dominique Vivant Denon

BRAHIMI, Denise, « L'Égypte de Vivant Denon : mythe ou réalité? », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 163-171.

DESBUISSONS, Frédérique, « Soldat sans arme : Vivant Denon en Égypte », in Francis Claudon et Bernard Bailly (dir.), *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône*, Ville de Chalon-sur-Saône, Comité national pour le développement de la recherche et des études sur la vie et l'œuvre de Vivant Denon, 1999, p. 209-224.

MOORE, Abigail Harrison, « Voyage: Dominique-Vivant Denon and the Transference of Images of Egypt », in *Art History*, vol. 25, n° 4, 2002, p. 531-549.

REID, Martine et Adrien Goetz, « Préface » in Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la basse et la haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Paris, Le Promeneur, 1998 [1802], p. 9-24.

RUSSELL, Terence M., *The Discovery of Egypt. Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2005.

VATIN, Jean-Claude, « Une rupture dans la tradition du récit de voyage : Vivant Denon en Égypte », in Jean-Claude Vatin (dir.), *La Fuite en Égypte*, Le Caire, CEDEJ, 1989, p. 185-228.

VIVES, Luc, « La ruine vestimentaire ou la mise en abyme du moi dans la représentation pré-égyptologique », in Francis Claudon et Bernard Bailly (dir.), *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône*, Ville de Chalon-sur-Saône, Comité national pour le développement de la recherche et des études sur la vie et l'œuvre de Vivant Denon, 1999, p. 191-207.

2.2 Maxime Du Camp

CARAION, Marta, « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 57-65.

_____, « Maxime Du Camp : le difficile partage des savoirs », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 145-158.

CARRÉ, Jean-Marie, « Flaubert et Maxime Du Camp (1849-1850) », in *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (IFAO), 1956, p. 81-134.

DEWACHTER, Michel, « Une étape de l'orientalisme : La mission archéologique et photographique de Maxime Du Camp (1849-1851) », in Michel Dewachter et Daniel Oster (dir.), *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 9-37.

MAGRI-MOURGUES, Véronique, « Les détours fictionnels du récit de voyage : *Le Nil. Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp », in Paul Starkey et Nadia El Kholy, *Egypt Through the Eyes of Travellers*, Durham, Astene, 2002, p. 149-165.

OSTER, Daniel, « Un curieux bédouin », in Michel Dewachter et Daniel Oster (dir.), *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 39-66.

2.3 Théophile Gautier

BASSET, Nathalie, « Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte Le Pied de momie au *Roman de la momie* », in *Autour du roman*, études présentées à Nicole Cazauran, professeur de l'École Normale Supérieure, Paris, 1990, p. 187-198.

BERNARD, Claudie, « Démomification et remomification de l'Histoire : *Le Roman de la momie* de Gautier », in *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 256-274.

CARRÉ, Jean-Marie, « L'Égypte inspiratrice de Théophile Gautier », in *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (IFAO), 1956, p. 135-209.

COURT-PÉREZ, Françoise, « Le rêve de l'Antiquité » in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998, p. 281-306.

EIGELDINGER, Marc, « Commentaire » in Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858], p. 251-269.

_____, « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 4 (« L'Art et l'Artiste », 2 vol.), 1982, p. 297-309.

FOLEY, François, « La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier » dans Hédia Abdelkéfi (dir.), *Agora*, Les Cahiers de l'Ercilis n° 3, Sfax (Tunisie), janvier 2003, p. 117-142.

GODFREY, Sima, « Mummy Dearest : Cryptic Codes in Gautier's "Pied de momie" », *Romanic Review*, vol. 75, n° 3, 1984, p. 302-311.

- HAWTHORNE, Melanie C., « Dis-Covering the Female : Gautier's *Roman de la momie* », *The French Review*, vol. 66, n° 5, p. 718-729.
- LAUBRIET, Pierre, « Notice au *Roman de la momie* », in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1329-1355.
- _____, « Notice à Une nuit de Cléopâtre », in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1398-1414.
- _____, « Notice à Le Pied de momie », in *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1455-1463.
- LEFEBVRE, Gustave, « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1946, p. 3-20.
- MONTANDON, Alain, « Écritures de l'image chez Théophile Gautier », in Peter Wagner (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, «European Cultures. Studies in Literature and the Arts», 1996, p. 105-118.
- TOHME-JARROUCHE, Lisette, « L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, 1998, p. 125-141.
- TORTONESE, Paolo, « Présentation et notes au *Voyage en Égypte* », in Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, Paris, La Boîte à Documents, 1991, p. 7-24.
- _____, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 12 (« L'Orient de Théophile Gautier », 2 vol.), 1990, p. 273-282.
- VAN DEN BOGAERT, Geneviève, « Préface au *Roman de la momie* », Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 10-23.
- WHYTE, Peter, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Théophile Gautier », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 4 (« L'Art et l'Artiste », 2 vol.), 1982, p. 281-295.

2.4 *Pierre Loti*

- BEAULIEU, Catherine de, « L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Loti », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 103-116.
- BUISINE, Alain, « Cénotaphes et momies », in *Tombeau de Loti*, Paris/Lille, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 275-398.

DAUNAIS, Isabelle, « La fusion de la nature et de l'architecture chez Loti », in *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du Texte », 1996, p. 129-160.

JOUANNY, Robert, « Inquiétude nationale : Loti et Chevrillon, voyageurs "fin de siècle" », in Ilana Zinguer (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 269-280.

LIOT, Thierry, *La maison de Pierre Loti à Rochefort, 1850-1923*, Paris, Éditions Patrimoines & Médias, 1999.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, « Aux pieds des pyramides (1907-1909) », in *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Anglet, Éditions Aubéron, 2005, p. 329-341.

3. Critique et théorie portant sur les principaux champs de recherche

3.1 Égyptomanie/Égyptologie

ABDEL-HAKIM, Sahar Sobhi, « Silent Travellers, Articulate Mummies. "Mummy Pettigrew" and the Discourse of the Dead », in Paul Starkey et Nadia El Khaly, *Egypt Through the Eyes of Travellers*, Durham, Astene, 2002, p. 121-147.

ANDREU, Guillemette, « L'égyptologie. Une science en partage » in Jean-Marcel Humbert (dir.), *France-Égypte. Dialogue de deux cultures*, Paris, AFAA/Paris-Musées/Gallimard-L'œil, 1998, p. 38-55.

AUBAUDE, Camille, *Nerval et le mythe d'Isis*, Paris, Kimé, 1997.

AURENCHÉ, Marie-Laure, « Découvrir l'Égypte sans quitter Paris : l'itinéraire du *Magasin pittoresque* à deux sous (1833-1870) », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 47-55.

AZIZA, Claude, « Les romans de momie : fantasme(s) d'archéologie ou d'histoire? » in Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le service culturel les 8 et 9 avril 1994), Paris/Bruxelles, Musée du Louvre/Éditions du Gram, 1996, p. 551-583.

BALAVOINE, Claudie, « De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 27-48.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La quête d'Isis : essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Flammarion, 1985 [1967].

BATES, William, « The Brazen Table of Bembo & Hieroglyphics » in James Eason, *site de l'Université de Chicago*, [En ligne].
<http://penelope.uchicago.edu/oddnotes/bembo.html> (Page consultée le 26 mars 2007).

- BOYD HAYCOCK, David, « Ancient Egypt in 17th and 18th Century England », in Peter Ucko et Timothy Champion, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 133-160.
- BRET, Patrice, « L'Égypte de Jomard : la construction d'un mythe orientaliste, de Bonaparte à Méhémet-ali », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 5-14.
- BUISINE, Alain, « Photographie et égyptologie », in *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993, p. 35-41.
- BURNETT, Charles, « Images of Ancient Egypt in the Latin Middle Ages », in Peter Ucko et Timothy Champion, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 65-99.
- CHAMPION, Timothy et Peter Ucko, « Introduction : Egypt Ancient and Modern », in Peter Ucko et Timothy Champion, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 1-22.
- COULET, Henri, « Quelques aspects du mythe de l'Égypte pharaonique en France au XVIII^e siècle », in Robert Ilbert et Philippe Joutard (dir.), *Le Miroir égyptien*, Actes des Rencontres Méditerranéennes de Provence, 17-19 janvier 1983, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1984, p. 21-28.
- CURL, James Stevens, *Egyptomania: the Egyptian Revival, a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester, Manchester University Press, 1994 [1982].
- CURRAN, Brian A., « The Renaissance Afterlife of Ancient Egypt (1400-1650) », in Peter Ucko et Timothy Champion, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 101-131.
- DALY, Nicholas, « That Obscure Object of Desire: Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy », *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 28, n° 1, 1994, p. 24-51.
- DAMIANO-APPIA, Maurizio, *L'Égypte antique*, traduction de Noëlle Damiano-Appia, Paris, Gallimard, 2002.
- DEWACHTER, Michel, « Champollion et l'Égypte de Balzac », *Le Courrier balzacien*, n° 48, 1992, p. 3-12.
- _____, « L'Égypte de Balzac. De la séduction à la 'conversion' », *Cahiers Confrontation*, n° 9, 1983, p. 41-66.
- DOMENECH, Jacques, « Volney voyageur moraliste. L'interaction entre discours des Lumières et Récit de voyage », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 243-253.

- DURAND, Gilbert, « Une autre cité : l'Égypte », in *Cahiers de l'Université St-Jean de Jérusalem*, Paris, Berg, 1976, p. 155-176.
- ENAN, Laïla, « L'Égypte pharaonique : un mythe, des romans français aux romans égyptiens », in Robert Ilbert et Philippe Joutard (dir.), *Le Miroir égyptien*, Actes des Rencontres Méditerranéennes de Provence, 17-19 janvier 1983, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1984, p. 29-39.
- FAGAN, Brian M., *The Rape of the Nile : Tomb Robbers, Tourists, and Archaeologists in Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.
- FLAMMARION, Edith, *Cléopâtre, vie et mort d'un pharaon*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1993.
- GRANGE, Daniel J., « Archéologie et politique. Égyptologues et diplomates français au Caire (1880-1914) » in Michel Dewachter et Alain Fouchard (dir.), *L'égyptologie et les Champollion*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, p. 355-370.
- GRELL, Chantal, « Introduction », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 5-25.
- GRIMAL, Nicolas, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, « Le Livre de Poche », 1988.
- HARTOG, François, « Les Grecs égyptologues », in *D'un Orient l'autre*, 2 vol., Paris, CNRS, 1991, p. 45-61.
- HORNUNG, Eric, *The Secret Lore of Egypt. Its Impact on the West*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- HUMBERT, Jean-Marcel, « Introduction », in Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le service culturel les 8 et 9 avril 1994), Paris/Bruxelles, Musée du Louvre/Éditions du Gram, 1996, p. 21-35.
- _____, « Postérité du sphinx antique : la sphinxomanie et ses sources », in Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le service culturel les 8 et 9 avril 1994), Paris/Bruxelles, Musée du Louvre/Éditions du Gram, 1996, p. 97-138.
- _____, « L'égyptomanie : actualité d'un concept de la Renaissance au postmodernisme », in Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi et Christine Ziegler (dir.), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Paris/Ottawa, Réunion des Musées Nationaux/Musée des Beaux-Arts du Canada, 1994, p. 21-26.

_____, « La réinterprétation de l'Égypte ancienne dans l'architecture du XIX^e siècle : un courant original en marge de l'orientalisme », in Daniel Armogathe et Sylviane Leprun (dir.), *Pascal Coste ou l'architecture cosmopolite*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 13-23.

_____, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989.

JEANNERET, Michel, « Introduction » in Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 [1851], p. 13-41.

JEFFREYS, David, « Introduction — Two Hundred Years of Ancient Egypt: Modern History and Ancient Archaeology », in David Jeffreys (dir.), *Views of Ancient Egypt since Napoleon Bonaparte: imperialism, colonialism and modern appropriations*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 1-18.

LACOUTURE, Jean, *Champollion. Une vie de lumières*, Paris, Grasset & Fasquelle, «Le livre de poche», 1988.

LACROIX, Jean, « Signes d'écriture : l'écrit et le réel dans la correspondance de Champollion l'"égyptien" », in Michel Dewachter et Alain Fouchard (dir.), *L'Égyptologie et les Champollion*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, p. 117-132.

LAROCHE, Hugues, « Être au parfum : la pyramide de Flaubert », *Romantisme*, n° 107, 2000, p. 23-36.

LAURENS, Henry, *L'expédition d'Égypte, 1798-1801*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997.

LECA, Ange-Pierre, *Les Momies*, Paris, Hachette, 1976.

LE COAT, Nanette, « Allegories Literary, Scientific, and Imperial : Representation of the Other in Writings in Egypt by Volney and Savary », *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, n° 38, 1997, p. 3-22.

LURBE, Pierre, « Les hiéroglyphes selon Warburton », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 49-57.

MOUSSA, Sarga, « Flaubert et les pyramides », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 271-287.

PETRIDOU, Vassiliki, « Quatremère de Quincy et son mémoire sur l'architecture égyptienne », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 173-186.

PHILIPPON, Jean, « Lamekis, un roman "égyptien" du XVIII^e siècle », in *La Fuite en Égypte*, Le Caire, CEDEJ, 1989, p. 51-74.

- PICKNETT, Lynn et Clive Prince, « Alternative Egypt », in Sally MacDonald et Michael Rice (dir.), *Consuming Ancient Egypt*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 175-193.
- POULOT, Dominique, « L'Égypte imaginaire d'Alexandre Lenoir », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 127-149.
- RACAULT, Jean-Michel, « L'Égypte romanesque au début du dix-huitième siècle », in Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 59-78.
- REID, Donald Malcolm, *Whose Pharaohs? Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity From Napoleon to World War I*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- SOLE, Robert, *Les savants de Bonaparte*, Paris, Seuil, « Points », 1998.
- _____, *L'Égypte, passion française*, Paris, Seuil, « Points », 1997.
- SYNDRAM, Dirk, « Les sources de l'inspiration : l'influence des modèles iconographiques sur l'égyptomanie du XVIII^e siècle » (traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon), in Jean-Marcel Humbert (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le service culturel les 8 et 9 avril 1994), Paris/Bruxelles, Musée du Louvre/Éditions du Gram, 1996, p. 39-58.
- VALBELLE, Dominique, *L'égyptologie*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1991.
- VERCOUTTER, Jean, *À la recherche de l'Égypte oubliée*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1986.
- VIVES, Luc, « Le livre des mots de l'ancienne Égypte », *Romantisme*, n° 120, 2003, p. 67-76.
- _____, « Le thème égyptien au XIX^e siècle. Les images de l'Égypte dans la littérature française », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 1996.
- WENGROW, David, « Forgetting the *Ancien Régime*: Republican Values and the Study of the Ancient Orient », in David Jeffreys (dir.), *Views of Ancient Egypt since Napoleon Bonaparte: imperialism, colonialism and modern appropriations*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 179-193.
- WHEATCROFT, Andrew, « 'Wonderful Things' : Publishing Egypt in Word and Image », in Sally MacDonald et Michael Rice (dir.), *Consuming Ancient Egypt*, Londres, UCL Press, « Encounters with Ancient Egypt », 2003, p. 151-163.

ZIEGLER, Christiane, « D'une égyptomanie à l'autre : l'héritage de l'Antiquité romaine », in Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi et Christine Ziegler (dir.), *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, p. 15-20.

ZIVIE, Alain, « Rêves d'identité et identité rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », *Revue française de psychanalyse*, n° 1, janvier-mars 1993, p. 163-173.

3.2 *Orientalisme/ récit de voyage*

BEHDAD, Ali, *Belated Travelers. Orientalism in The Age of Colonial Dissolution*, Durham/Londres, Duke University Press, 1994.

BERCHET, Jean-Claude, « La préface des récits de voyage au XIX^e siècle », in *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 3-15.

_____, « Introduction » in *Le Voyage en Orient*, Paris, Laffont, 1985, p. 1-22.

_____, « Un voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006.

_____, « L'Orient et les reflets de la mort dans les contes de Poe : du fantastique au comique », in Jean-François Chassay, Jean-François Côté et Bertrand Gervais (dir.), *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, p. 57-77.

CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003.

CHRISMAN, Laura et Patrick Williams, « Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : An Introduction », in Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 1-20.

COLLA, Elliott Hutchison, « Hooked on Pharaonics : Literature and the Appropriations of Ancient Egypt », Thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2000.

FOLEY, François, « Naissance et mort d'un pays rêvé : itinéraires de l'écrivain-voyageur dans l'Égypte du XIX^e siècle », in Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 89-111.

GREGORY, Derek, « Scripting Egypt : Orientalism and the Cultures of Travel », in James Duncan et Derek Gregory (dir.), *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Londres, Routledge, 1999, p. 114-150.

- GUYOT, Alain, « Peindre ou décrire? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^e siècle », *Recherches et Travaux*, n° 52, 1997, p. 99-119.
- HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1988.
- JACOB, Christian, « Récit de voyage et description », *Lalies* (actes des sessions de linguistique et de littérature, I, Aussois 3-7 septembre 1979), Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1980, p. 131-141.
- LE HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », *Littérales*, n° 7, 1990, p. 11-27.
- _____, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 45-61.
- LOWE, Lisa, *Critical Terrains. French and British Orientalisms*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- MAGRI, Véronique, « La description dans le récit de voyage », in Gérard Lavergne et Alain Tassel (dir.), *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, *Cahiers de narratologie*, n° 7, 1995-1996, p. 35-48.
- MÉAUX, Danièle, « Photographies de l'Orient (1850-1880) : empreinte du réel et miroirs de fictions », in Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 55-65.
- MITCHELL, Timothy, *Colonising Egypt*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- MONTALBETTI, Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 3-16.
- _____, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF «écriture», 1997.
- MOUSSA, Sarga, « Introduction », in *Le voyage en Égypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 2004, p. I-XXI.
- _____, « Orientalisme et colonialisme : une réévaluation (Denon, Gautier, Lamartine) », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, 2002, p. 91-104.
- _____, « Flaubert, ou l'Orient à corps perdu », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 5, 1999, p. 193-213.

_____, *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995.

PASQUALI, Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.

PORTER, Dennis, « Orientalism and its Problems », in Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 150-161.

RAJOTTE, Pierre, Anne-Marie Carle et François Couture, *Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997.

SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1994 [1979].

SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

YEE, Jennifer, « La Tahoser de Gautier et la Salammbô de Flaubert : L'Orientale et le voyage au-delà de l'histoire », *Australian Journal of French Studies*, 1999, p. 188-199.

3.3 Image/imagologie/iconotexte

ADAM, Jean-Michel et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

AMOSSY, Ruth et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

BENJAMIN, Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », in *Illuminations* (trad. Harry Zohn), New York, Schocken Books, 1968 [1955], p. 217-251.

BERNIER, Silvie, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des Lettres québécoises », 1990.

DIETERLE, Bernard, « Problèmes de l'iconotexte narratif », in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura, 1990, p. 97-103.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001.

_____, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

_____, « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 235-247.

_____, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

_____, « Texte et architecture », *Poétique*, n° 73, 1988, p. 3-26.

HOEK, Leo H., « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », in Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (dir.), *Rhétorique et image*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 65-80.

KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image » in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura, 1990, p. 13-62.

LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues-littératures », 1998.

MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.

_____, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.

MONTANDON, Alain, « Préface » in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura, 1990, p. [...]

MOURA, Jean-Marc, « L'imagologie littéraire : tendances actuelles », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux, (dir.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion, 1999, p. 181-191.

_____, « L'imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1992, p. 271-287.

NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte? », in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D.- OPHRYS, 1990, p. 255-302.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Images », in *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, p. 59-76.

_____, « De l'imagologie à la théorie en littérature comparée. Éléments de réflexion » in Joep Leerssen et Karl Ulrich Syndram, *Europa Provincia Mundi*, Rodopi, 1992, p. 297-307.

_____, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 133-161.

RIFFATERRE, Michael, « Descriptive Imagery », *Yale French Studies*, n° 61, p. 107-125.

_____, « L'illusion d'ekphrasis », in Giselle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1994, p. 211-229.

- SYNDRAM, Karl Ulrich, « The aesthetics of alterity: Literature and the imagological approach », in J.T. Leerssen et M. Spiering (dir.), *National identity – Symbol and representation*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 177-192.
- THÉRIEN, Gilles, « Les images sous les mots », in Eva Le Grand (dir.), *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Montréal, Nota Bene, 2000, p. 255-273.
- WAGNER, Peter, « Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s) », in Peter Wagner (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996, p. 1-40.
- WOLF, Bryan, « Confessions of a Closet Ekphrastic: Literature, Painting, and Other Unnatural Relations », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 3, n° 2, 1990, p. 181-203.

3.4 Références générales

- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1987.
- ALEXANDRIAN, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot, 1994 [1983].
- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, 2 volumes, Paris, Seuil, « Points-Histoire », 1977.
- BARTHÉLEMY, Guy, « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 119-131.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- _____, « Le message photographique », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1982, p. 9-24.
- _____, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980.
- _____, « Les planches de l' "Encyclopédie" », in *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972 [1964], p. 89-105.
- BEUGNOT, Bernard, « L'invention d'une tradition ou les dilemmes de l'édition critique », *Études françaises*, 24, 2, 1988, p. 91-100.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Éditions Balzac-Le Griot, coll. « L'Univers des discours », 1998.

- _____, « Translittération et lecture : *Le Livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, Hiver 1997-1998, p. 71-84.
- _____, « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans *La Trilogie* de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1997, p. 341-365.
- BOUVET, Rachel et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003.
- BOUVET, Rachel, et François Foley (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Cahiers Figura, Textes et imaginaires, n° 7, 2002.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BUSTARRET, Claire, « Vulgariser la civilisation : science et fiction "d'après photographie" », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 128-141.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, « Avant-propos » in Daniel Minary (dir.), *Savoirs et littérature I*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 7-12.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, « 10/18 », 1984.
- ESCURET-BERTRAND, Annie, « Savoirs et littérature à l'époque victorienne », in Daniel Minary (dir.), *Savoirs et littérature I*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 13-40.
- FOUCAULT, Michel, *La Bibliothèque fantastique. À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995 [1983].
- _____, « Des espaces autres », in *Dits et Écrits IV (1980 - 1988)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 [1984], p. 752-762.
- _____, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Textes choisis & présentés par Alexandre Gefen, Paris, GF Flammarion, « GF Corpus », 2002.
- GENETTE, Gérard, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 65-267.
- _____, « Frontières du récit » in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 49-69.
- _____, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 71-99.

GERVAIS, Bertrand, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », in Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, Montréal, Cahiers Figura, Textes et imaginaires, n° 6, 2002, p. 13-64.

_____, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

_____, « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 489-499.

HARTOG, François, *Le XIX^e siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 2001 [1988].

_____, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

JACOB, Christian, « La carte écrite : Sur les pouvoirs imaginaires du texte géographique en Grèce ancienne », in Anne-Marie Christin (dir.), *Espaces de la lecture*, Paris, Retz, 1988, p. 231-240.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

LIDDELL, Henry George, et Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1940. [En ligne]. <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0057> (Page consultée le 26 mars 2007).

LUTWACK, Leonard, « A Rhetoric of Place. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984, p. 27-73.

MILNER, Max, « Optique et imagination » in *La fantasmagorie*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1982, p. 9-38.

MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Textes choisis et présentés par Christine Montalbetti, Paris, GF Flammarion, « GF Corpus », 2001.

_____, « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques », in Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 99-108.

MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au 20^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

_____, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

ORTEL, Philippe, « Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 93-104.

PAYEN, Pascal, « *Historia* et intrigue dans l'*Enquête* d'Hérodote », *Vox Poetica*, 2006, [En ligne]. <http://www.vox-poetica.com/t/payen.html> (Page consultée le 26 mars 2007).

PETY, Dominique, « Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 71-81.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, « Écriture », 1995.

PIERSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990.

POMIAN, Krzysztof, « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 [1978], p. 15-59.

POULOT, Dominique, « La morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 23-30.

ROUDAUT, Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.

ROUILLÉ, André, « La photographie entre controverses et utopies », in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 249-257.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978 [1918].

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1989.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999.

VOUILLOUX, Bernard, « Le discours sur la collection », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 95-108.

ANNEXE

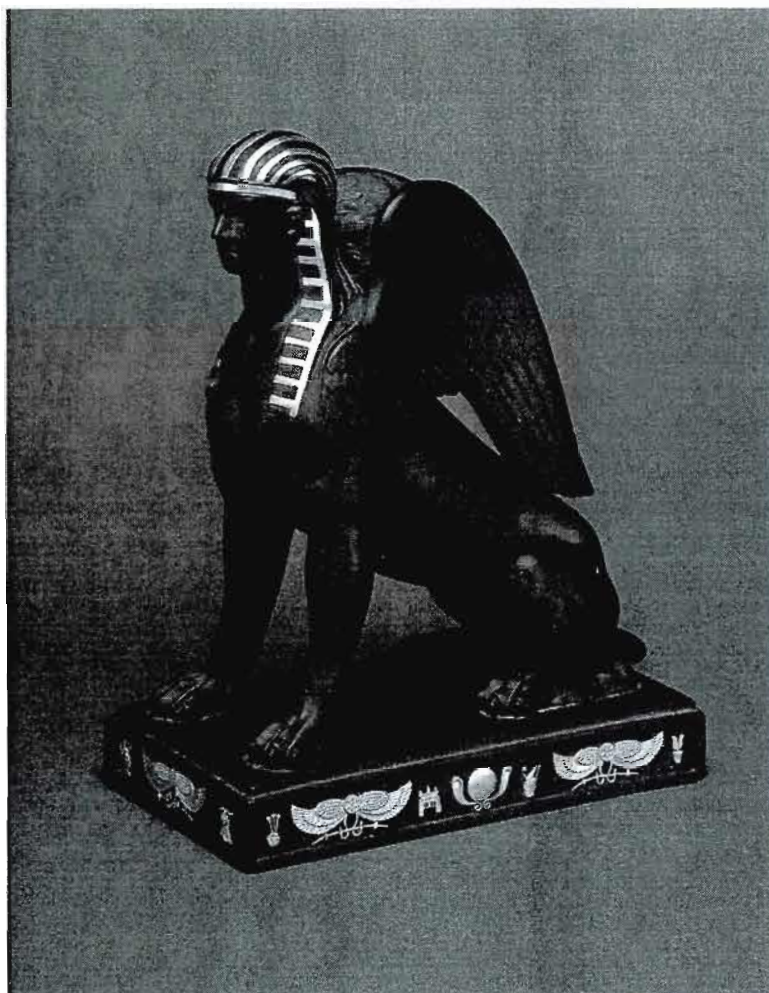


Figure 1 : Sphinx assis, porcelaine Wedgwood «Black Basalt», reproduction moderne d'après une création Wedgwood de la fin du XVIII^e siècle, 1978 (Wedgwood Museum, Barlaston). © Jean-Marcel Humbert

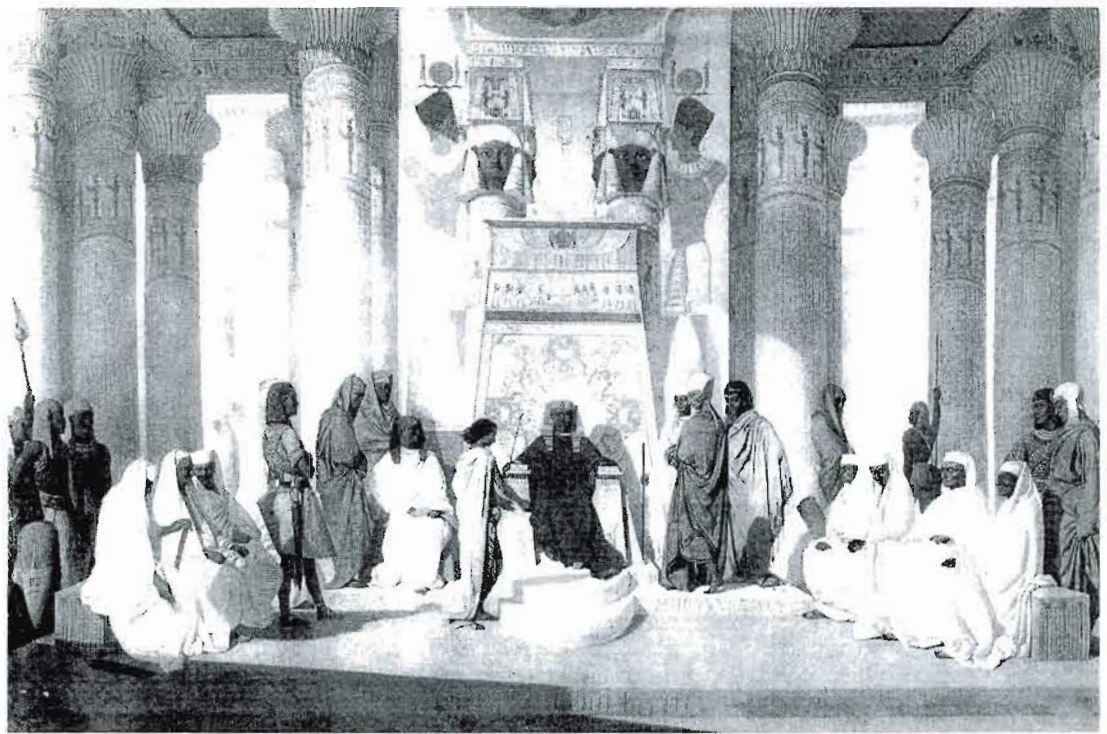


Figure 2 : *Joseph expliquant les songes de Pharaon*, par Adrien Guignet, 1845 (Musée des Beaux-Arts, Rouen). © Jean-Marcel Humbert



Frontispice: Vue générale de l'Égypte, d'Alexandrie à Thèbes.

DESCRIPTION
DE L'ÉGYPTÉ,
OU
RECUEIL
DES OBSERVATIONS ET DES RECHERCHES
JUSQU'À PRÉSENT EN VOYAGE
PENDANT L'EXPÉDITION DE L'ARMÉE FRANÇAISE,
PAR LE G.
PAR LES ORDRES DE SA MAJESTÉ L'EMPEREUR
NAPOLÉON LE GRAND.

I. PLANCHES.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE IMPÉRIALE
M. DE C. L.

Page de titre, 1801

14139

Figure 3 : Page frontispice de la *Description de l'Égypte*. © Taschen

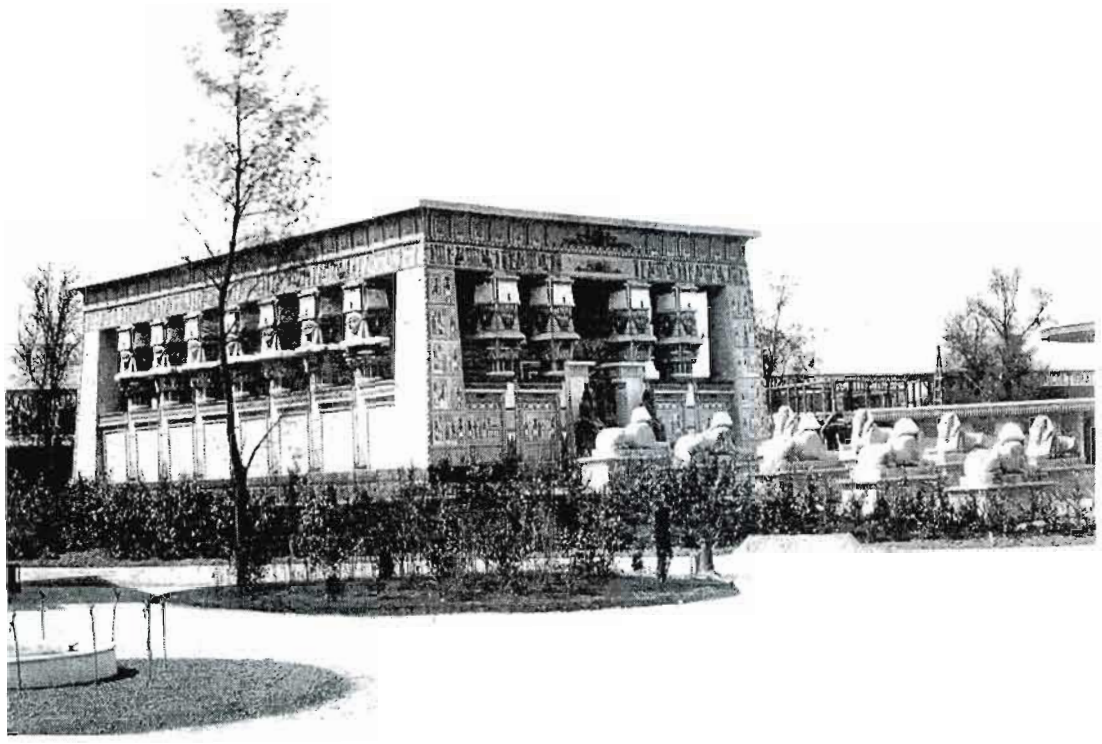


Figure 4 : Le temple égyptien de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris. (Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris). © Jean-Marcel Humbert

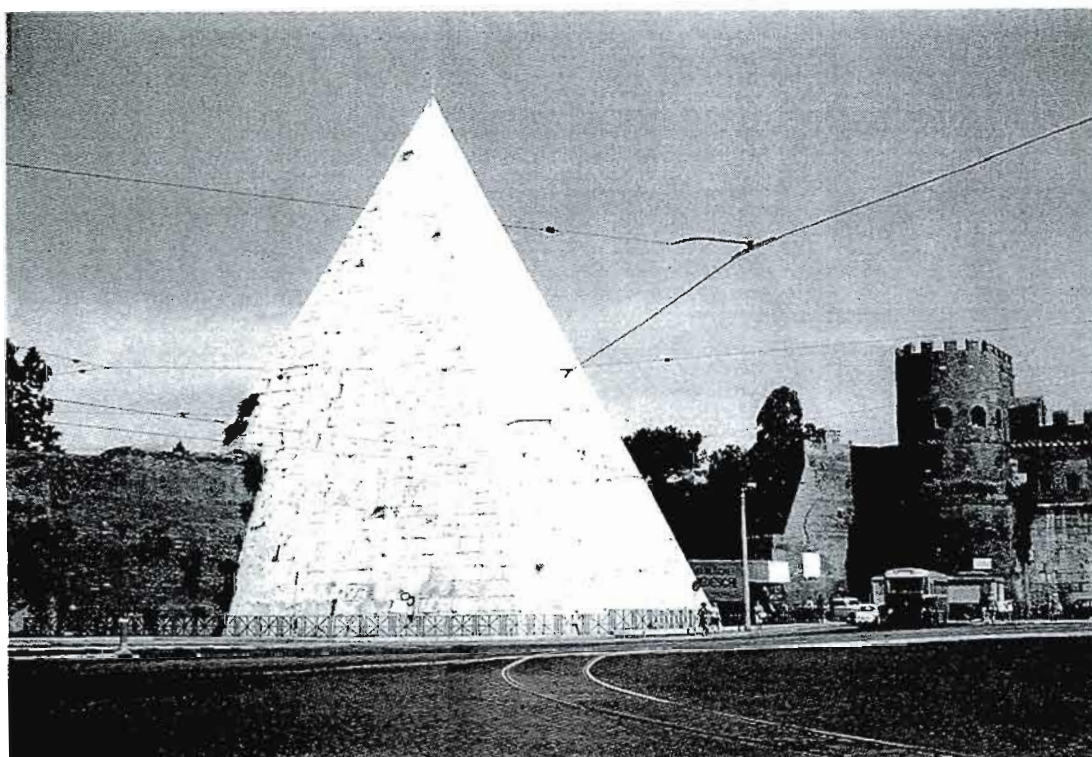


Figure 5 : La pyramide de Caius Cestius à Rome. © Jean-Marcel Humbert

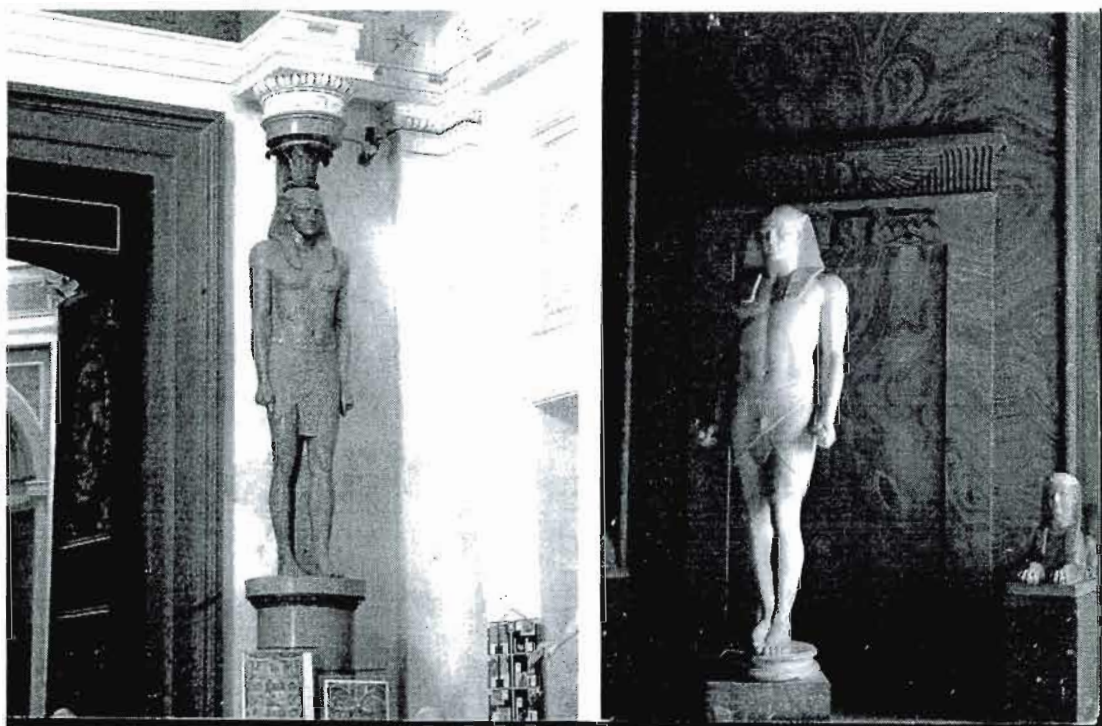


Figure 6 : Statue d'Antinoüs trouvée dans la Villa d'Hadrien en 1738 (Musée égyptien du Vatican). © Jean-Marcel Humbert

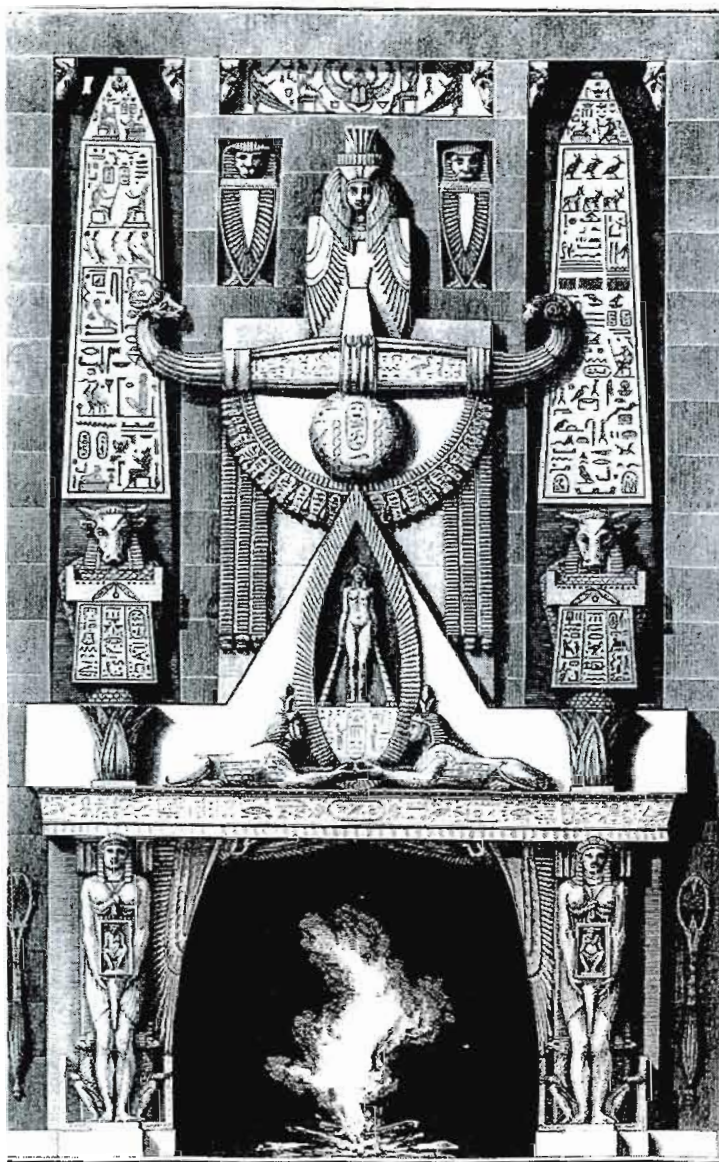


Figure 8 : Gravure extraite de l'ouvrage de Giovanni Battista Piranesi, *Diverse manière d'adornare i Cammini*, Rome 1769, coll. part. © Jean-Marcel Humbert

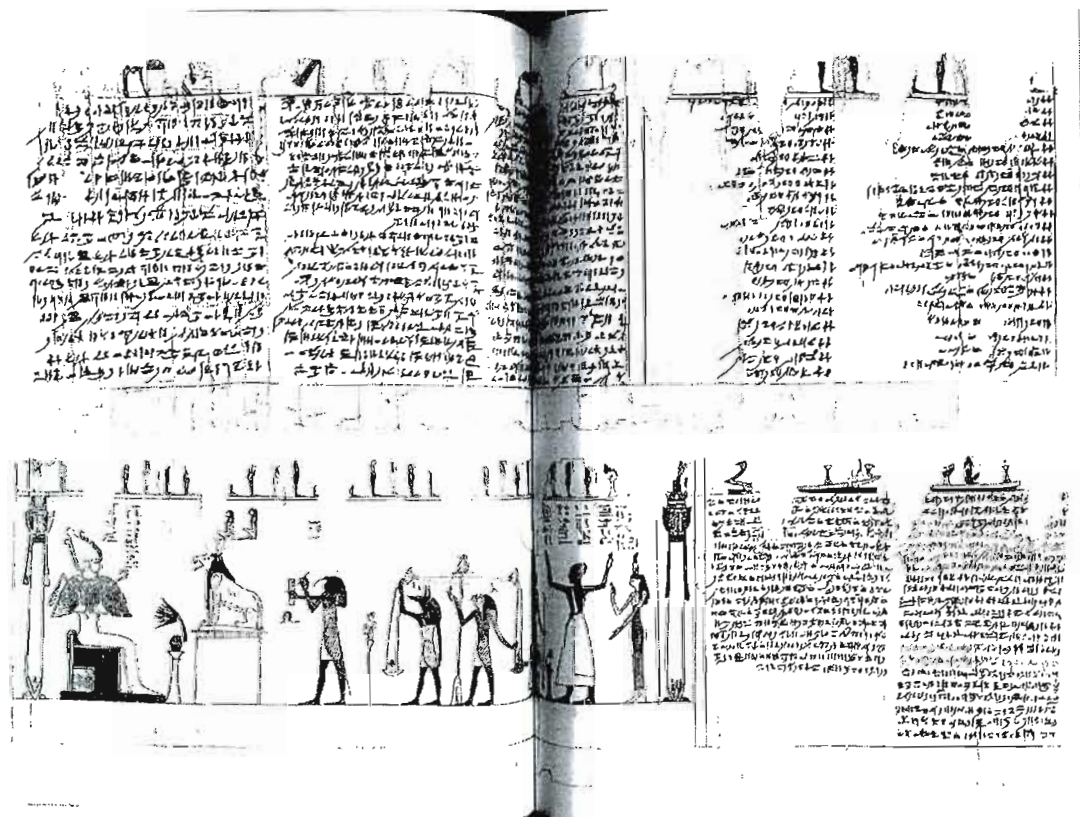


Figure 9 : La Description de l'Égypte : Manuscrits sur papyrus. © Taschen

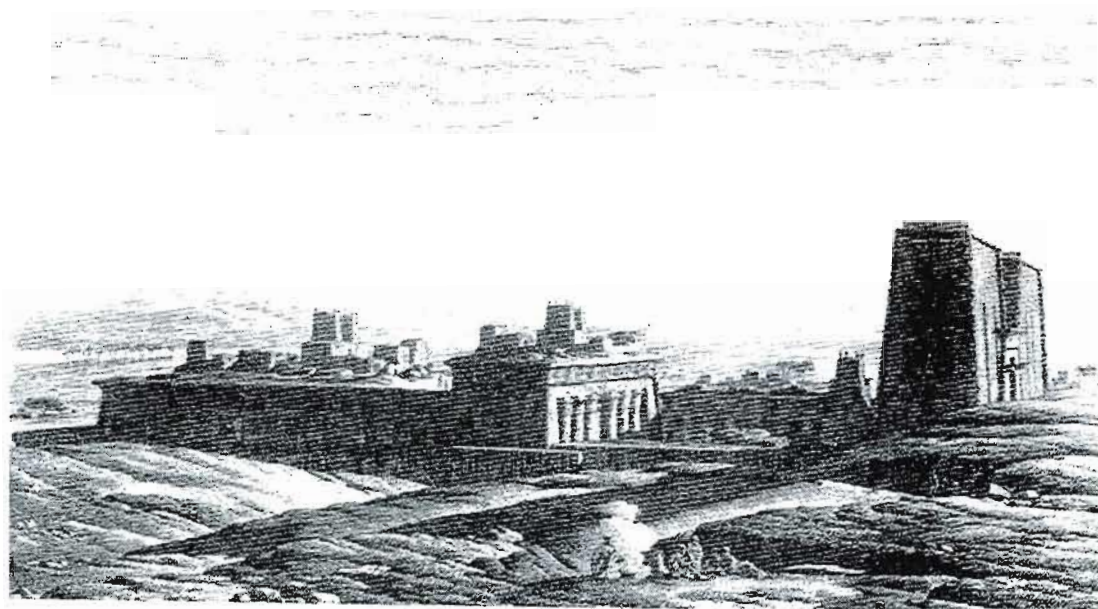


Figure 10 : Edfou, autrefois *Apollinopolis Magna*. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. © Terrence M. Russell



Figure 11 : Profil du sphinx près des pyramides. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. © Terrence M. Russell

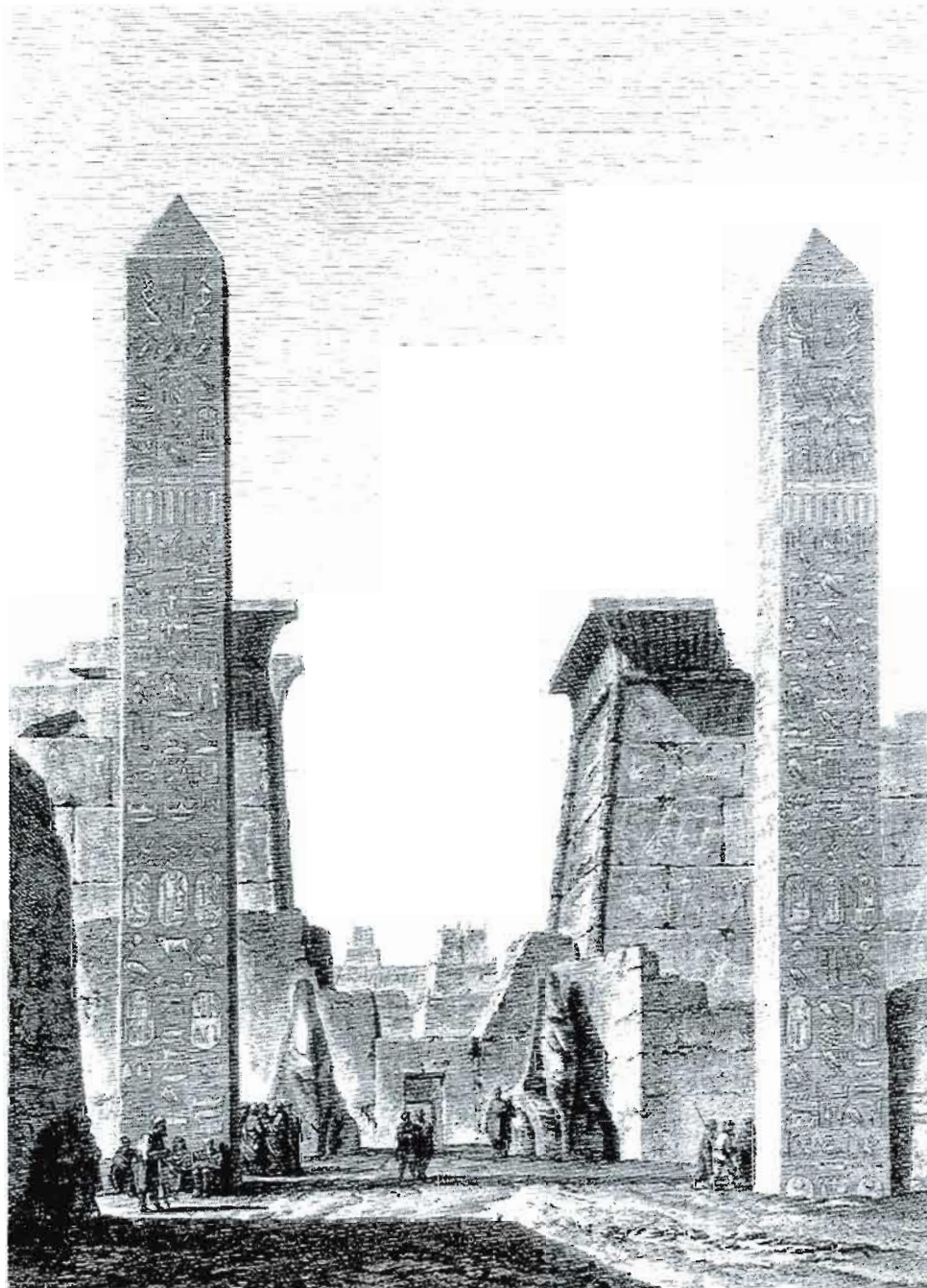


Figure 12 : L'entrée du temple de Louqsor à Karnak. Gravure faite à partir d'un dessin de Vivant Denon. © Terrence M. Russell



Figure 13 : Portique d'Aramepeum (tombeau d'Osymandias), Gournah. Photographie de Maxime Du Camp.



Figure 14 : Ibsamboul, colosse occidental du spéos de Phré. Photographie de Maxime Du Camp.



Figure 15 : *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*, par Antoine-Jean Gros, 1808 (Paris, musée du Louvre).



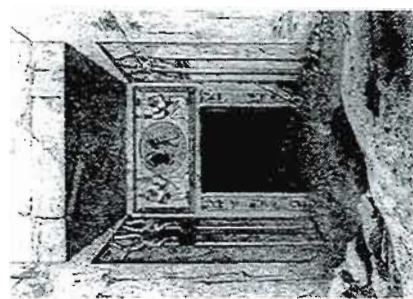
Figure 16 : *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, par Alexandre Cabanel, 1887. (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers).



Figure 17 : Cléopâtre sous la forme d'Isis-Hathor.



Figure 18 : La Vénus de Médicis, Anonyme (Parc et jardins du château de Versailles). © Insecula.com



Entrée du tombeau de Tahoser, d'après le dessin dû à Prisse d'Avennes de l'entrée de l'hypogée de Ramsès III.
E. Fyfe, *Ant. Egypt.*, 1875, pl. 10, fig. 10.

de sa badine¹ une énorme pierre, et dit d'un air de satisfaction triomphale : « C'est là l'or ! »

Argyropoulos frappa dans ses mains à la manière orientale, et aussitôt des fissures du roc, des replis de la vultre accoururent en toute hâte des tellahs haïves² et déguenillés, dont les bras couverts de bronze agitaient des leviers, des pics, des marteaux, des échelles et tous les instruments nécessaires ; ils escaladèrent la pente escarpée comme une légion de noirs fourmis. Ceux qui ne pouvaient trouver place sur l'étroit plateau occupé déjà par l'entrepreneur de fouilles, Lord Evandale et le docteur Rumphius se retenaient des ongles et s'arc-boutaient des pieds aux rugosités de la roche.

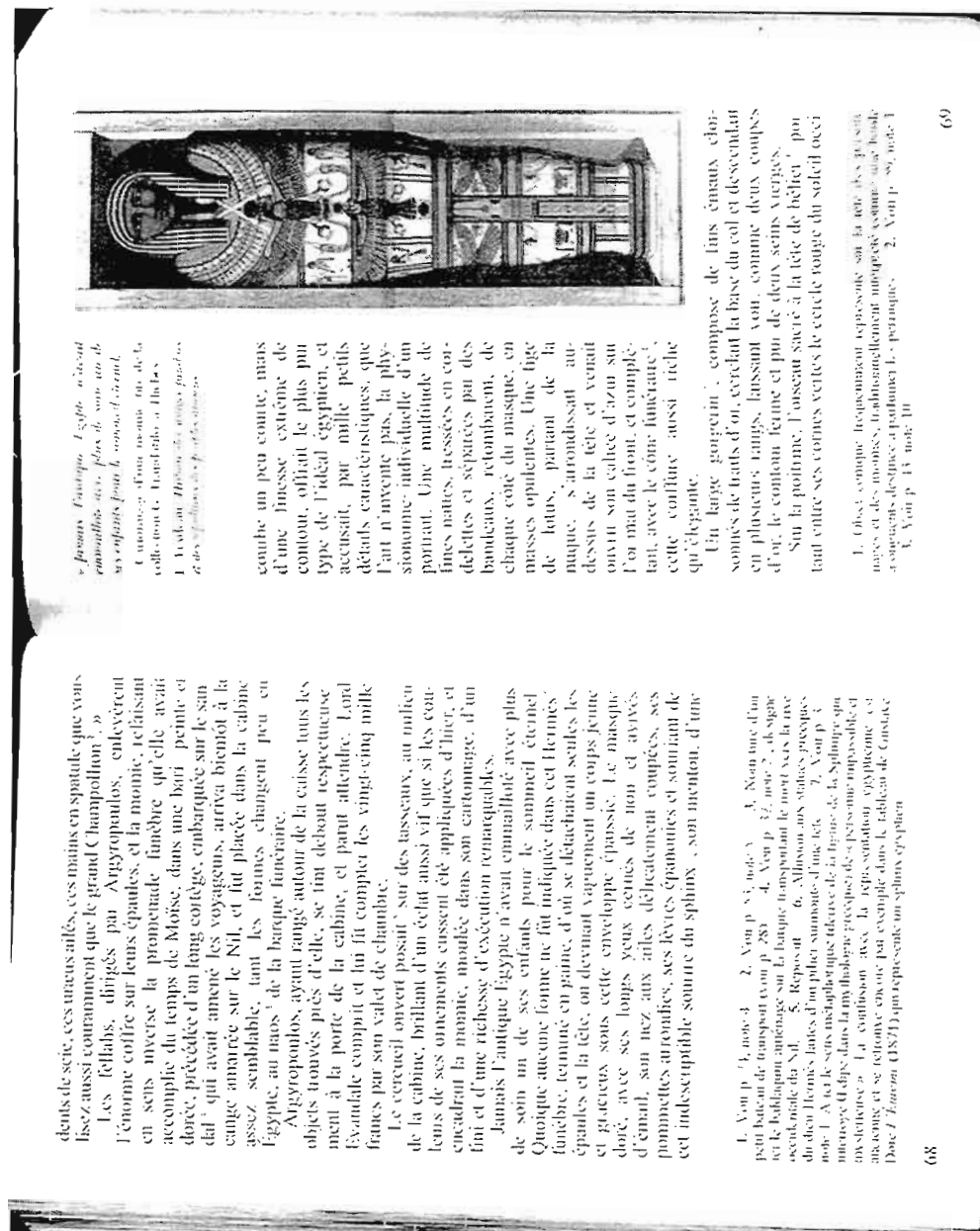
Le Grec fit signe à trois des plus robustes, qui glissèrent leurs leviers sous la plus grosse masse de rocher. Leurs muscles saillaient comme des cordes sur leurs bras maigres, et ils pressaient de tout leur poids au bout de leur barre de fer. Enfin la masse s'ébranla, vacilla quelques instants comme un homme ivre, et, poussée par les efforts réunis d'Argyropoulos, de Lord Evandale, de Rumphius et de quelques Arabes qui étaient parvenus à se jucher sur le plateau, roula en rebondissant le long de la pente. Deux autres blocs de moindre dimension furent successivement écartés, et alors on put juger combien les prévisions du Grec étaient justes. L'entrée d'un tombeau, qui avait évidemment échappé aux investigations des chercheurs de trésors, apparut dans toute son intégrité.

C'était une sorte de portique creusé carrément dans le roc vif ; sur les parois latérales, deux piliers couplés présentaient leurs chapiteaux formés de têtes de vache³ ; dont les cornes se contournaient en croissant isiaque⁴ ;

Au-dessus de la porte basse, aux rambages flancés de longs panneaux d'hiéroglyphes, se développait un large cadre emblématique au centre d'un disque de couleur

1. Carabache ou badonnette. 2. Mages et qui ont les traits féroces d'ocelles, et parfois cornes, de vaches, représentant la déesse du ciel Hathor. 3. La cornue d'Hathor aux cornes recourbées comme un croissant encadrant le disque solaire pour être ainsi l'attribut de la déesse Isis.

Figure 19 : Entrée du tombeau de Tahoser, d'après le dessin dû à Prisse d'Avennes de l'entrée de l'hypogée de Ramsès III. © Le Livre de Poche



Le premier l'autopne, l'égyle, n'est pas
embellie, mais, plus de son air de
un enfant pour la coupe d'air, et
l'ensemble d'une même fin de la
collection G. Trandafilo à Thèbes.
1. Voir au Thèbes, les autres parties
et des figures des parties d'air.

couche un peu courte, mais
d'une finesse extrême de
contour, offrant le plus pur
type de l'idéal égyptien, et
accusait, par mille petits
détails caractéristiques, que
l'art n'invente pas, la phy-
sionomie individuelle d'un
portant. Une multitude de
fines nattes, tressées en cor-
delles et séparées par des
bandeaux, retombant, de
chaque côté du masque, en
masses opulentes. Une tige
de lotus, partant de la
nuque, s'arrondissant au-
dessus de la tête et venait
ouvrir son calice d'azur sur
l'or du front, et complé-
tant, avec le côté funéraire,
cette coiffure aussi riche
qu'élegante.

Un large gorgeum, composé de fins émaux éloi-
gnés de traits d'or, cernait la base du col et descendant
en plusieurs temps, laissant voir, comme deux coupes
d'or, le contour ferme et pur de deux seins virgines.

Sur la poitrine, l'oiseau sacré à la tête de bélier, por-
tant entre ses cornes vertes le cercle rouge du soleil occi-

1. On voit, comme fréquemment, représenté sur la tête des prêtres
nains et des moines, traditionnellement interprétés comme une boucle
à cheveux destinée à retenir le peroune. 2. Voir p. 89, note 1.
3. Voir p. 13, note 10.

69

dents de scie, ces ureus ailés, ces mains en spatule que vous
lisez aussi couramment que le grand Champollion¹ p.

Les fellahs, dirigés par Anxyropoulos, enlevèrent
l'énorme coffre sur leurs épaules, et la momie, relâchant
en sens inverse la promenade funèbre qu'elle avait
accomplie du temps de Moïse, dans unehari, peinte et
dorée, précédée d'un long cortège, embarquée sur le san-
dal² qui avait amené les voyageurs, arriva bientôt à la
craie amarrée sur le Nil, et fut placée dans la cabine
égypte, au milieu de la barque funéraire.

Anxyropoulos, ayant rangé autour de la caisse tous les
objets trouvés près d'elle, se tint debout respectueuse-
ment à la porte de la cabine, et parut attendre. L'ord-
re était complot et lui fit compter les vingt-cinq mille
francs par son valet de chambre.

Le cercueil ouvert posait sur des tasseaux, au milieu
de la cabine, brillant d'un éclat aussi vif que si les cou-
leurs de ses ornements eussent été appliqués d'acier et
encadrant la momie, moulée dans son cartonnage, d'un
fin et d'une richesse d'exécution remarquables.

Jamais l'autopne égypte n'avait empaillé avec plus
de soin un de ses enfants pour le sommeil éternel.
Quoique aucune forme ne fût indiquée dans cet Hermès
funéraire, terminé en paille, d'où se détachaient seules les
épaules et la tête, on devinait vaguement un corps jeune
et gracieux sous cette enveloppe épaisse. Le masque
doré, avec ses longs yeux cerclés de noir et avivés
d'émalt, son nez aux ailes délicatement coupées, ses
pommettes arrondies, ses lèvres épanouies et souriant de
cet indescriptible sourire du sphinx, son menton, d'une

1. Voir p. 1, note 3. 2. Voir p. 81, note 3. 3. Non tunc d'un
petit bateau de transport (voir p. 28). 4. Voir p. 12, note 2. 5. On signe
ici le bédouin aménagé sur la barque transportant le mort vers la rive
occidentale du Nil. 6. Répété. 7. Allusion aux statues précieuses
du dieu Hermès lantes d'un pilier surmonté d'une tête. 8. Voir p. 3,
note 1. 9. A tel le sens métaphorique dérivé de la figure de la Sphinx qui
mystérieuse. 10. La sculpture avec la représentation égyptienne est
ancienne et se retrouve encore par exemple dans le tableau de Gustave
Dore l'Annon (1837) qui représente un sphinx égyptien.

68

Figure 20 : Cartonnage d'une momie, tiré de la collection G. Trandafilo, à Thèbes. © Le Livre de Poche

en portaient aux bras, au col, sur la tête, en bracelets, en colliers, en couronnes ; les lampes brûlaient au milieu d'énormes bouquets ; les plats disparaissaient dans les feuillages ; les vins pétillaient, entourés de violettes et de roses : c'était une gigantesque débauche de fleurs, une colossale orgie aromale, d'un caractère tout particulier, inconnu chez les autres peuples.

À chaque instant, des esclaves¹ apportaient des jardins, qu'ils dépouillaient sans pouvoir les appauvrir, des brassées de clématites, de lauriers-roses, de grenadiers, de xéranthèmes², de lotus, pour renouveler les fleurs fanées déjà, tandis que des serveurs jetaient sur les charbons des amschirs³, des grains de nard⁴ et de cinnamome⁵.

Lorsque les plats et les boîtes sculptées en oiseaux, en poissons, en chimères⁶, qui contenaient les sauces et les condiments, furent emportés ainsi que les spatules d'ivoire, de bronze ou de bois, les couteaux d'airain⁷ ou de silex, les convives se lavèrent les mains, et les coupes de vin ou de biisson fermentée continuèrent à circuler.

L'échanson puisait, avec un godet de métal armé d'un long manche, le vin sombre et le vin transparent dans deux grands vases d'or ornés de figures de chevaux et de bœufs, que des trépiers maintenaient en équilibre devant le Pharaon.

Des musiciennes parurent, car le chœur des musiciens s'était retiré : une large tunique de gaze couvrait leurs corps sveltes et jeunes, sans plus les voiler que l'eau pure d'un bassin ne dérobe les formes de la baigneuse qui s'y plonge ; une guirlande de papyrus nouait leur épaisse chevelure et se prolongeait jusqu'à terre en brindilles flottantes ; une fleur de lotus s'épanouissait au sommet de leur tête ; de grands anneaux d'or scintillaient à leurs oreilles ; un gorgerin⁸ d'émaux et de perles

1. Voir p. 110, note 3. 2. Voir p. 117, note 3. 3. Nom vulgaire de plusieurs espèces de plantes, dont la lavande aspic, ou encore le nard indien, très odorant. 4. Voir p. 71, note 10. 5. Êtres fantastiques dont le corps se compose d'éléments empruntés à diverses espèces animales. 6. Nom poétique du bronze. 7. Voir p. 59, note 4.



Les musiciennes jouant pour le pharaon.

Scène de banquet de la tombe de Djéserkarésséneb, Thèbes, XVIII^e dynastie.

E. Foye, *Histoire des rois pharaons et des sépultures des peuples anciens*.

cerclait leur col, et des bracelets se heurtaient en bruissant sur leurs poignets.

L'une jouait de la harpe, l'autre de la mandore¹, la troisième de la double flûte que manœuvraient ses bras bizarrement croisés, le droit sur la flûte gauche, la gauche sur la flûte droite ; la quatrième appliquait horizontalement contre sa poitrine une lyre à cinq cordes ; la cinquième frappait la peau d'onagre² d'un tambour carré. Une petite fille de sept ou huit ans, nue, coiffée de fleurs, sanglée d'une ceinture, frappait ses mains l'une contre l'autre, battait la mesure.

Les danseuses firent leur entrée : elles étaient minces, élancées, souples comme des serpents ; leurs grands yeux brillaient entre les lignes noires de leurs paupières, leurs dents de nacre entre les lignes rouges de leurs lèvres ; de longues spirales de cheveux leur flagellaient les joues ; quelques-unes portaient une ample tunique rayée de blanc et de bleu, nageant autour d'elles comme un brouillard ; les autres n'avaient qu'une simple cotte plissée, commençant aux hanches et s'arrêtant aux genoux, qui permettait d'admirer leurs jambes élégantes et fines, leurs cuisses rondes, nerveuses et fortes.

1. Voir p. 91, note 2. 2. Voir p. 92, note 2.

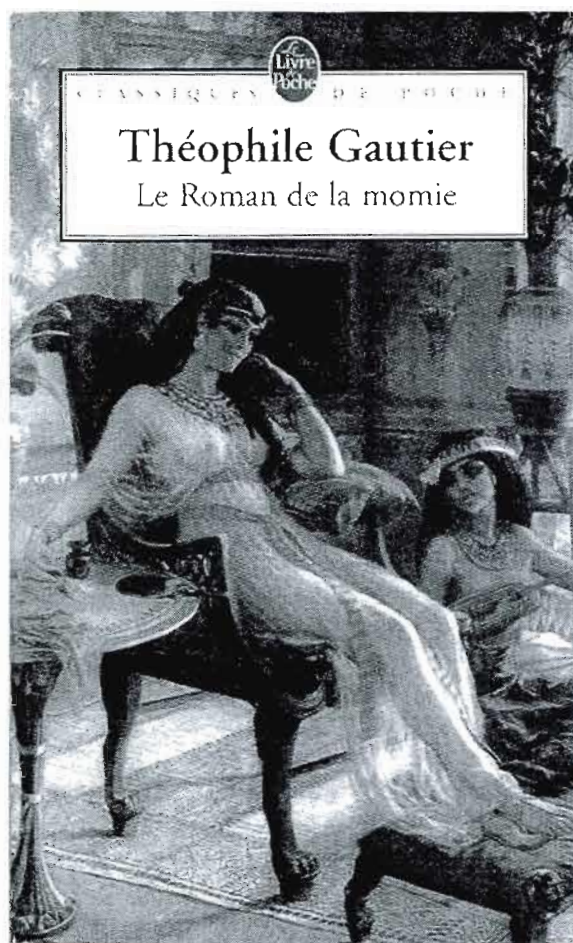


Figure 22 : Page couverture de l'édition du *Roman de la momie* dans Le Livre de Poche. ©
Le Livre de Poche